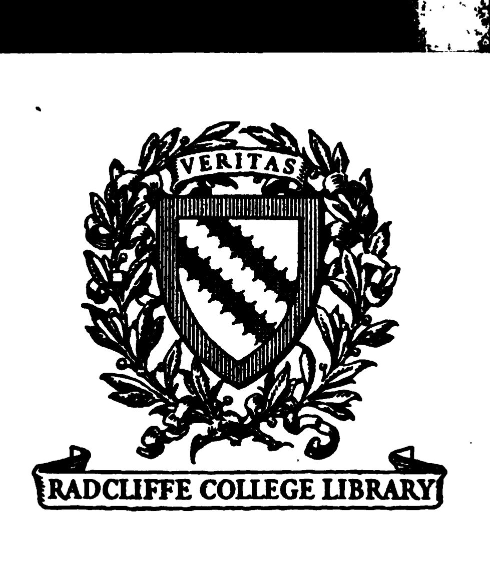
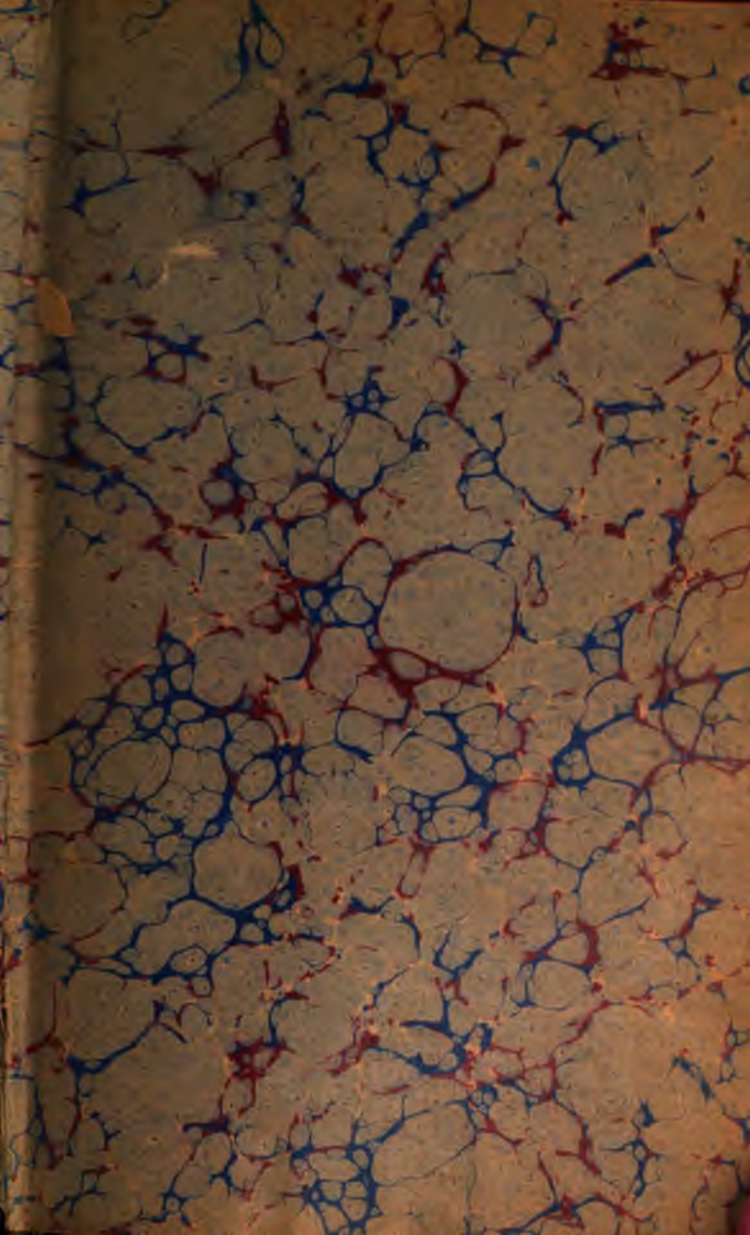


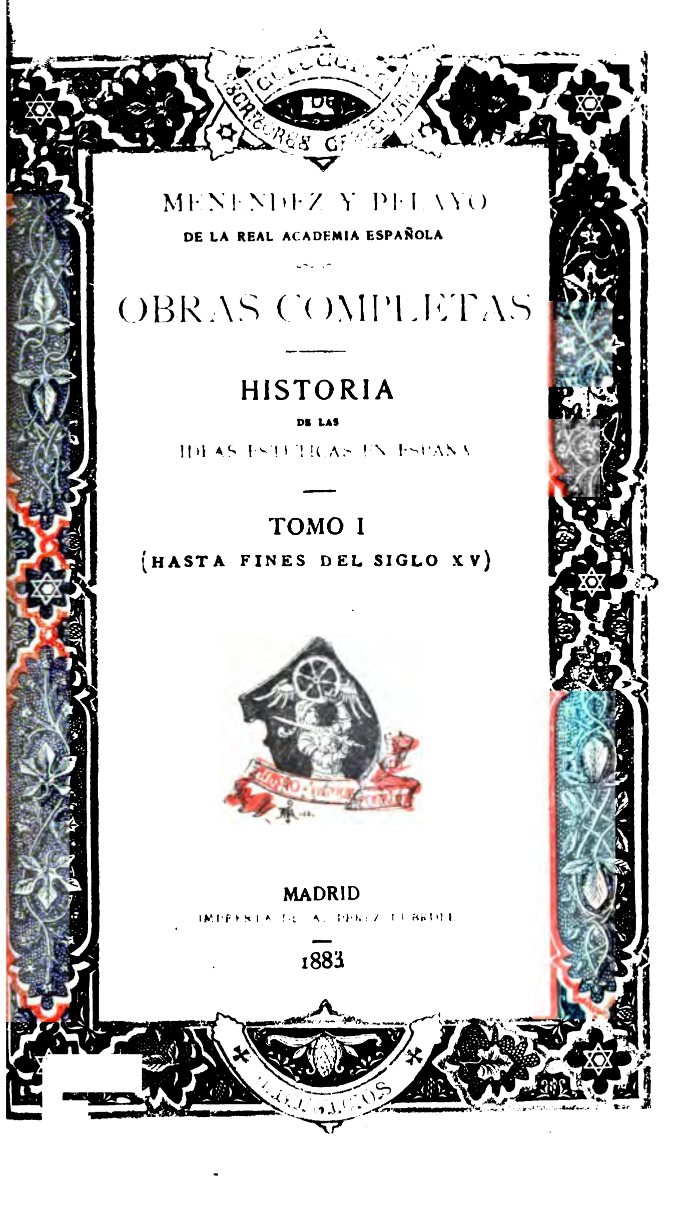


8 vols - D 1

R. C.

XX - 437 pag - 3 h.

Tirada de 100 ejemp. papel hilo



MENENDEZ Y PELAYO

DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

OBRAS COMPLETAS

HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

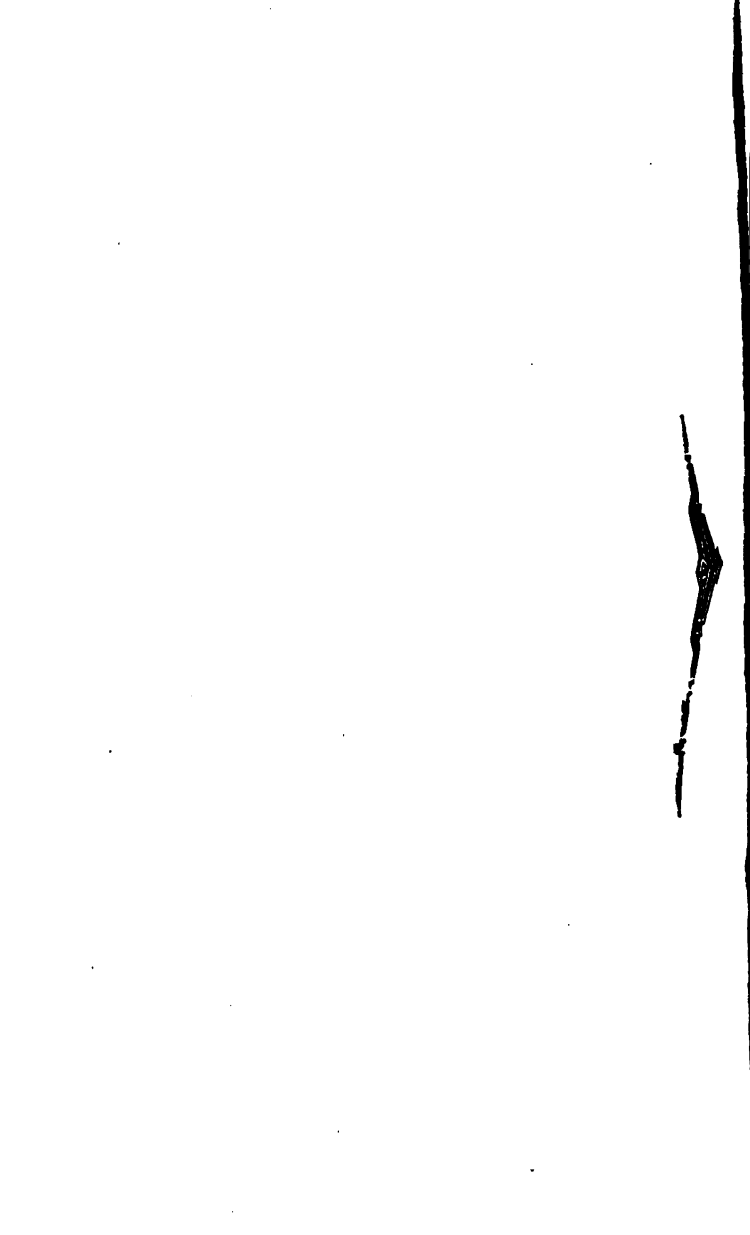
TOMO I

(HASTA FINES DEL SIGLO XV)

MADRID

IMPRENTA DE A. PÉREZ DUBRULL

1883



COLECCION

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS

VIII


EX LIBRIS.

HISTORIA

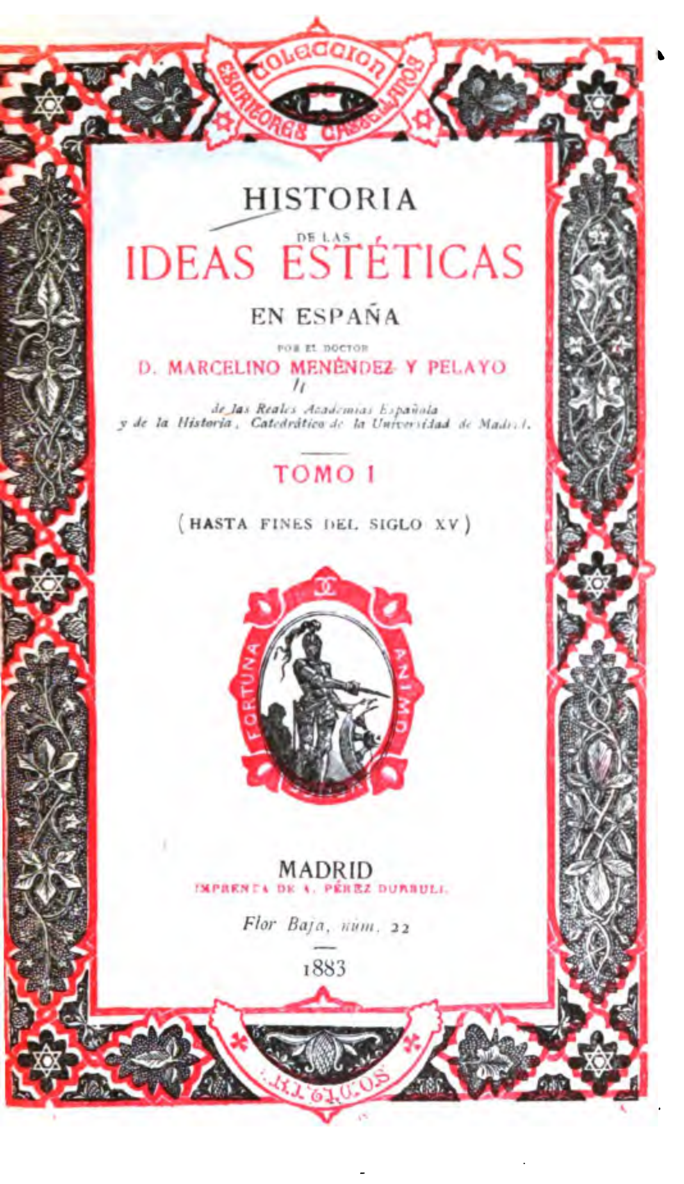
DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO I

TIRADAS ESPECIALES

25 ejemplares en papel China............		*I* á *XXV*
25	» en papel Japón............	*XXVI* á *L*
100	» en papel de hilo..........	*1* á *100*



HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

POR EL DOCTOR
D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO
de las Reales Academias Española y de la Historia, Catedrático de la Universidad de Madrid.

TOMO I

(HASTA FINES DEL SIGLO XV)

MADRID
IMPRENTA DE A. PÉREZ DUBRULL
Flor Baja, núm. 22

1883

EJEMPLAR NÚMERO 25

—



AL EXCMO. SEÑOR

D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS

CATEDRÁTICO INSIGNE DE ESTÉTICA Y LITERATURA GENERAL
EN LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA,

Dedica este libro, como recuerdo de los días en que recibió su docta enseñanza,

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO.

Tu duca, tu signore e tu maestro.
(DANTE, *Inf.*, Canto II.)





ADVERTENCIA PRELIMINAR.

Con este volumen doy comienzo á la publicación de un largo y árido trabajo, de índole puramente analítica y expositiva. Para que nadie busque en él lo que yo no he querido poner, ni se asombre tampoco de encontrar cosas que por el título no esperaría, diré en breves palabras cuál ha sido mi objeto y mi plan.

Ante todo, advertiré que este libro ofrece poco ó ningún interés para los meros aficionados. No es libro de estilo, sino de investigación, y como la materia estaba virgen é intacta, todo lo he sacrificado al empeño de dar claridad á las doctrinas que expongo. El *hacer frases* sobre autores y libros, desconocidos en gran parte para mí mismo hasta que empecé á escribir sobre ellos, me parecería un pecado de ligereza

imperdonable. Por esta vez renuncio gustoso á deleitar, y me contento con traer á la historia de la ciencia algunos datos nuevos.

De la fidelidad de estos datos es de lo que respondo. No he retrocedido ante ninguna lectura, por árida que pareciese, y tengo mi orgullo en afirmar que hay páginas de esta obra que me han costado el estudio de volúmenes enteros, sólo para descubrir en ellos alguna idea útil acerca de la belleza ó del arte.

No hay que decir que en muchos casos, y tratándose de obras muy alabadas por los críticos, mi esperanza ha resultado completamente vana, y mi tiempo perdido. Pero ni aun en estos casos me he desalentado, y, bueno ó malo, afirmativo ó negativo, consigno siempre con sinceridad de impresión el resultado de mis lecturas. Añadiré otra cosa, para mayor autoridad de esta historia, y es, que con leves excepciones, está hecha toda sobre libros propios, quiero decir, sobre libros que poseo y he recogido. Permítaseme esta satisfacción de bibliófilo, que es al mismo tiempo nueva garantía de que no me he aprovechado de apuntes ajenos ni de trabajos de segunda mano, por excelentes que sean. Así, aun en este tomo, que es de todas las partes de la obra la que menos curiosidad bi-

bliográfica ofrece, se hallarán extractos no vulgares de la *Poética* de Averroes, del *Autodidacti* de Tofáil, etc., al paso que sólo he acudido al libro, por otra parte tan docto y apreciable de Munck, para las cosas que únicamente en él son accesibles, v. gr., el *Régimen del Solitario* de Avempace, y la *Fuente de la vida*, de Gabirol, que he cotejado (aunque en el texto no lo digo) con dos diversos códices latinos, uno de París y otro de Sevilla. Estos accidentes, por otra parte de poca importancia, se citan sólo para dar muestra de la minuciosidad con que he procedido en una labor que no aspira á otro mérito que al de ser exacta y honrada.

Este trabajo tiene un triple carácter. En primer lugar, si se le considera aisladamente, es lo que su título indica, es decir, la historia, ó (si este título parece ambicioso) una colección de materiales para escribir la historia de la ciencia de la belleza en general, y más especialmente de la belleza artística, entre nosotros. Como esta ciencia es una de las derivaciones ó ramas secundarias de la filosofía, sin perjuicio de su independencia y valor propio, puede considerarse también, á lo menos en parte, como un capítulo de la historia de la filosofía en nuestra Península; historia que está todavía por escribir, y

que yo escribiré algún día, si la vida me alcanza para completar el círculo de mis trabajos, y si no mueren estos ahogados bajo el general escarnio ó la general indiferencia, que en nuestro país persiguen á todo trabajo serio de los que aquí se denigran con el nombre, sin duda infamante, de *erudición*.

Es al mismo tiempo esta obra una como introducción general á la historia de la literatura española, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos. Han pasado los tiempos en que era lícito tejer la historia de la literatura por un método exclusivamente cronológico, ó atendiendo sólo al desarrollo más externo de las formas artísticas, así como tampoco bastan meras generalidades históricas ó sociales para explicar la aparición del hecho literario. Detrás de cada hecho, ó, más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y á veces una teoría ó una doctrina completa, de la cual el artista se da cuenta ó no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelec-

tual que respira, en las ideas de cuya savia vive, y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo.

Infiérese de aquí (y hemos llegado al princi pal propósito de nuestro libro) que paralelamente á la historia del arte, ya se le considere en general, ya en su desarrollo dentro de cada siglo y de cada raza, va marchando la historia de la Estética, influyendo de una manera recíproca los preceptos en los modelos y los modelos en los preceptos, ampliando el arte sus formas para albergar concepciones más vastas y sintéticas, y ensanchando la ciencia sus moldes para dar entrada y explicación á las nuevas formas que el arte incesantemente crea. No admitimos, pues, que se dé arte alguno sin cierto género de teoría estética, explícita ó implícita, manifiesta ó latente; ni en el rigor de los términos confesaremos jamás que pueda crearse ninguna obra propiamente artística, por mera espontaneidad, cuando la reflexión está ausente y sólo trabaja una fuerza inconsciente y fatal. El arte, como toda obra humana digna de este nombre, es obra reflexiva, sólo que la reflexión del poeta es cosa muy distinta de la reflexión del crítico y del filósofo.

De aquí que al crítico y al historiador litera-

rio toque investigar y fijar, estén escritos ó no, los cánones que han presidido al arte literario de cada época, deduciéndolos, cuando no pueda de las obras de los preceptistas, de las mismas obras de arte, y llevando siempre de frente el estudio de las unas y el de las otras. Pero entiéndase siempre que estos cánones no son cosa relativa y transitoria, mudable de nación á nación y de siglo á siglo, aunque en los accidentes lo parezcan, sino que en lo que tienen de verdadero y profundo, se apoyan en fundamentos matemáticos inquebrantables, á lo menos para mí que tengo todavía la debilidad de creer en la Metafísica.

Pero noto que, sin querer, me voy dejando ir á la exposición de mis ideas particulares, que también irán en esta obra, pero no ciertamente interrumpiendo el curso de la exposición, en que casi siempre dejaré la palabra á los autores mismos, único medio de que las preocupaciones individuales no ofusquen la doctrina ajena; sino en el último lugar, que es el que les corresponde, y ordenadas en forma de epílogo. Mezclarlas con la exposición de las ajenas, daría á la obra un carácter de polémica impertinente, sobre todo tratándose de siglos en que las cuestiones se planteaban y discutían de un modo

tan diverso del que ahora usamos. Aunque nuestra ciencia sea sustancialmente la misma de Platón y de Aristóteles, á nadie se le ocurre en los tiempos que corremos hacer una apología ó una diatriba en favor ó en contra de Aristóteles y de Platón. Se los expone, procurando entenderlos, y es mucho más seguro.

Hay, pues, una gran parte de esta obra, casi todo lo anterior á Kant, en que he seguido el método histórico, único que por su sabia serenidad conviene á cosas ya tan lejanas. De allí en adelante la exposición tiene que tomar forzosamente carácter más animado y más crítico, y resolverse, al fin, en ideas propias. Todo lo demás sería combatir con molinos de viento.

Á nadie asombre que aparezcan aquí tan antiguos los orígenes de una ciencia, tenida en la común opinión por modernísima, como que su nombre actual sólo se remonta á la mitad del siglo XVIII, en que aparecieron los trabajos de Baumgarten. Sólo el nombre de *Estética* es moderno: la ciencia ha existido (aunque á la verdad en estado rudimentario) desde que hay arte en el mundo. Y añadiré una observación que parece paradójica, y no lo es; á saber: que la Estética es al mismo tiempo una de las ciencias más antiguas, y una de las ciencias más mo-

dernas y más atrasadas todavía. Sólo una obra de genio ha producido, quiero decir, la *Estética* de Hegel, y aun en ella, ¡ cuántos vacíos, errores y oscuridades! ¡ cuánto de arbitrario y casuístico ! ¡cuánto tránsito de nociones extrañas al arte y que violentamente se introducen en su dominio !

La Estética, tal como generalmente se la considera, abarca tres partes. Llámase la primera *Metafísica de lo bello*, y es la que ha sido cultivada desde más antiguo, aunque no tanto por los hombres de arte como por los filósofos, que tienen razón en encarecer su importancia (evidente para quien no profese un vulgar positivismo), pero no la tienen para encastillarse en los principios, y aplicarlos luego violentamente á la práctica artística, que absolutamente ignoran ó desconocen, y á la cual, no obstante, pretenden imponer dirección y reglas, en nombre de la belleza absoluta é increada. Estas vanas y pedantescas pretensiones, enunciadas gravemente por hombres, no ya incapaces de coger en la mano un cincel ó de medir un exámetro, sino absolutamente negados para sentir la emoción que una obra de arte produce, han contribuído mucho, no hay que negarlo, al descrédito de esta ciencia entre los artistas, que generalmente se ríen

de estos estéticos de ateneo ó de seminario, con la misma razón que tuvo Aníbal para reirse de aquel filósofo griego que venía á enseñarle el arte de la guerra. Y sin embargo, no aciertan los artistas en burlarse de la ciencia misma, que no tiene la culpa de la sandez de sus cultivadores, ni de que éstos tengan el gusto tan perverso y estragado, ni de que se hayan dedicado á discurrir sobre el arte, en vez de consagrarse á la teología ó á la economía política.

Este olvido y desdén en que los artistas tienen la Estética influye desventajosamente en los artistas mismos, que, faltos de ideal, se entregan á un empirismo rutinario, y caen fácilmente en la *manera* ó en el industrialismo, ó envilecen su arte en asuntos triviales, ó se entregan á una facilidad desmayada, ó crean un mundo falso y reproducen formas anticuadas: vicios todos contra los cuales previene con tiempo una teoría sólida, que para no estar en el aire y tener consistencia científica y valor universal, ha de descender forzosamente de la *Metafísica estética*, es decir, del estudio de lo bello y de su idea.

Pero nada adelantaria la ciencia, y todavía menos luz sacaría el arte, si se encerrase siempre el estético en región tan aérea y nebulosa

como lo es la de las ideas puras, y satisfecho con la consideración de lo bello ontológico, olvidase lo bello en la naturaleza, y lo bello en el arte. De aqui dos nuevas partes de la ciencia, que se conocen en los nombres de *Física Estética* y de *Filosofía del arte*. Puede decirse que el primero de estos estudios anda en mantillas, aún en la misma escuela hegeliana, que es positivamente, de todas las modernas, la que más ha contribuído á ensanchar el campo de la estética. Hegel mismo trata esta parte muy por cima, y solo en Vischer comienza á tener importancia. No así la *Filosofía del arte*, que es conocida desde la más remota antigüedad, y produjo ya un verdadero monumento en la *Poética* de Aristóteles. De todas las divisiones de la estética, esta parte, que designaremos con el nombre de *Filosofía técnica*, ó simplemente *técnica*, es la más adelantada. No sólo abraza el sistema y clasificación de las artes, sino además la técnica particular, que se subdivide en tantos capítulos como artes.

Para ser completo nuestro estudio, comprenderá, pues:

1.° Las disquisiciones metafísicas de los filósofos españoles acerca de la belleza y su idea.

2.° Lo que especularon los místicos acerca de la belleza en Dios, considerándola principal-

mente como objeto amable, de donde resulta que no podemos separar siempre en ellos la doctrina de la belleza de la doctrina del amor, que llamaremos, siguiendo á León Hebreo, *Philographia*, y que, rigurosamente hablando, corresponde á la filosofía de la voluntad, y no á la del entendimiento ni á la de la sensibilidad, que son las facultades que principalmente intervienen en la contemplación y estimación ó juicio de lo bello.

3.° Las indicaciones acerca del arte en general, esparcidas en nuestros filósofos y en otros autores de muy desemejante índole.

4.° Todo lo que contienen de propiamente estético, y no de mecánico y práctico, los tratados de cada una de las artes, las Poéticas y las Retóricas, los libros de música, de pintura y de arquitectura, etc., etc.

5.° Las ideas que los artistas mismos, y principalmente los artistas literarios, han profesado acerca de su arte, exponiéndolas en los prólogos ó en el cuerpo mismo de sus libros.

De tan desemejantes orígenes proceden las ideas cuya historia ensayamos en este libro. Y puesto que ni él ni otro alguno de los míos tiende á presentar á España como nación cerrada é impenetrable al movimiento intelectual del mun-

do, sino, antes bien, á probar que en todas épocas, y con más ó menos gloria, pero siempre con esfuerzos generosos y dignos de estudio y gratitud, hemos llevado nuestra piedra al edificio de la ciencia universal, he creído necesario mostrar el enlace estrecho que nuestra cultura estética tiene con las ideas que sobre la misma materia han dominado en cada uno de los períodos de la historia general de la filosofía. Por eso el primer período, cuya historia publico, lleva una larga introducción sobre las doctrinas estéticas entre los antiguos griegos y latinos, y entre los filósofos cristianos. Quizá resulten demasiado extensos tales prolegómenos; pero los tengo por indispensables, y puedo decir que he excluído de ellos cuidadosamente todo lo que es de pura curiosidad, ó lo que no ha influído directamente en España. Ostentar erudición en tal materia, fuera cosa fácil; pero yo he tratado más bien de disimular la poca que tengo, y de hacer, sobre todo, un libro útil.

M. MENÁNDEZ Y PELAYO.

Julio de 1883.





INTRODUCCIÓN

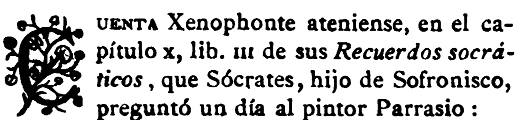
DE LAS IDEAS ESTÉTICAS

ENTRE LOS ANTIGUOS GRIEGOS Y LATINOS,

Y ENTRE LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS.

I.

DOCTRINA ESTÉTICA DE PLATÓN.



Cuenta Xenophonte ateniense, en el capítulo x, lib. III de sus *Recuerdos socráticos*, que Sócrates, hijo de Sofronisco, preguntó un día al pintor Parrasio:

—¿Crees que la pintura es representación de cosas visibles por medio de colores? Yo veo que cuando vosotros, los artífices, imitáis una forma hermosa, como no es posible hallar un hombre perfecto en todas sus partes, elegís de cada uno lo que más bello os parece, y formáis así un cuerpo hermosísimo.

—Verdad dices,—le contestó Parrasio.

—¿Y no imitáis también un alma cariñosa,

dulcísima y amable, ó por ventura esta alma no es susceptible de imitación?

—¿Y cómo ha de ser imitable ¡oh Sócrates! lo que no tiene proporción ni color, ni en modo alguno es visible?

—¿Y no acontece que el hombre mira de un modo dulce ó amistoso á otros hombres?

—Así me lo parece.

—Luego esto podrá expresarse con los ojos.

—Sí, por cierto.

—Luego también pueden representarse los afectos del ánimo.

—Indudablemente,—dijo Parrasio.

Otro día fué Sócrates al taller del escultor Critón, y tuvo con él este diálogo:

—Veo, Critón, cuán bellos son los corredores, luchadores, púgiles y atletas que tú produces; pero ¿cómo llegas á darles vida?

Dudó un poco Critón antes de responder, y Sócrates acudió á darle la mano, diciendo:

—¿Lo haces por la imitación de formas vivas?

—Sí, por cierto.

—¿Luego podrás también expresar y hacer visibles las cosas que, por medio del gesto y de la mirada, se manifiestan en los cuerpos?

—Verdaderamente que sí.

—Luego la escultura debe reproducir, por medio de la forma, los afectos del alma, de tal modo que los hombres parezcan vivos.

Por primera vez proclamaba en estos diálogos el moralista más popular de la antigüedad el valor de la *expresión moral* en el arte; pero al

mismo tiempo su odio á las especulaciones ontológicas le hacía encerrar el concepto de la belleza en una forma estrictamente relativa, que toca los linderos del concepto de utilidad. Así podemos aprenderlo en el cap. VIII del mismo libro, donde Sócrates discurre con Aristipo sobre la noción de hermosura.

—¿Qué es la hermosura?—le pregunta Aristipo.

—Muchas cosas,—responde Sócrates.

—¿Pero son cosas semejantes entre sí?

—Algunas muy desemejantes.

—¿Y cómo puede ser hermoso lo que difiere tanto de lo hermoso?

—Llamo hermoso y bueno todo lo que es acomodado á su fin.

—¿Dices, pues, que una misma cosa puede ser bella y fea?

—Sí que lo digo, y añado que puede ser á un tiempo buena y mala. Lo que es bueno para el hambre es malo para la fiebre; lo que es hermoso en la carrera resulta feo en la palestra, y, al contrario, porque todo es bueno y hermoso en cuanto sirve á su fin, feo y torpe en cuanto no sirve. Y así vemos que la casa que es buena para el invierno es mala para el verano.

En el cap. VI, lib. IV del citado libro, Sócrates, en diálogo con Eutrapelo, vuelve á encerrarse en el mismo estrecho y relativo empirismo, llamando bello á lo que es bueno para el objeto á que se destina. Así, aún no nacida la ciencia estética, se iniciaba ya la funesta intrusión del concepto de utilidad en los dominios de lo bello.

Semejante invasión venía á herir de plano el armonioso conjunto de las ideas helénicas respecto de la hermosura, ideas que no estaban escritas, pero que animaban y fomentaban secreta y cariñosamente toda obra de ingenio, porque en las razas privilegiadas y próceres en cuanto al sentimiento artístico, una estética latente, pero real y armónica, antecede al desarrollo especulativo de la filosofía de lo bello. Que la belleza tenía por sí un valor propio, real y sustantivo, independiente de cualquiera relación extrínseca, llámese *utilidad* ó de otro modo, bien lo mostró el padre Homero, haciendo caer á Ulises de rodillas ante Nausicaa, porque nunca los ojos del sabio Ithacense habían visto otra belleza igual, ni de varón ni de mujer. Y de un modo semejante, los ancianos de Troya daban por bien empleadas las fatigas de la guerra, que les consentía tener dentro de sus muros á aquella mujer cuya belleza igualaba á la de los eternos dioses.

Presentaron Homero ó los poetas homéricos, sin auxilio de teorías, y como por intuición semidivina, el dechado más perfecto y ejemplar de arte que han podido contemplar entendimientos humanos, y sus procederes técnicos se perpetuaron entre los aedos y los rapsódas, que constituyeron á la larga escuelas y certámenes públicos, en que la ingenuidad de la primitiva inspiración hubo de perderse, sobreponiéndose á todo los artificios de la profesión literaria, templados, no obstante, en aquella remotísima época, por la rudeza de las costumbres, y en aquella raza feliz,

por el equilibrio casi perfecto de las facultades estéticas.

Así se fué educando lentamente una generación literaria más reflexiva y estudiosa, engendradora, á la larga, de gramáticos y de sofistas. La tradición literaria y el buen gusto individual bastaron á guiar á los críticos ó *diaskevastas*, que, en la era de los Pisistrátidas, ordenaron en un haz las rapsodias homéricas y fijaron su texto. Al mismo período, que pudiéramos llamar *espontáneo*, de la crítica literaria, pertenecen los fallos de los jueces de los concursos dramáticos de Atenas, la oposición de Solón al teatro por considerarle una nueva falsedad propia para pervertir á los ciudadanos, el elemento crítico que se insinúa en la tragedia ateniense (juntamente con el abuso de recursos patéticos y de ingeniosos efectos teatrales), haciendo, por boca de Eurípides[1], la censura y aun la parodia de la ruda naturalidad del viejo Esquilo; y la protesta que, en nombre del arte tradicional, patriótico y semireligioso, formula la *comedia antigua*, dechado de lo cómico ideal y fantástico, en *Las Ranas* y en *Las Tesmoforias*.

Gran cúmulo de observaciones técnicas debió de recogerse también en los primitivos tratados sobre la música, en los ensayos de los gramáticos y sofistas (Córax, Tisias, Gorgias), para sistematizar la filosofía del lenguaje y las reglas de la retórica, y quizá en los libros

[1] Léase, v. gr., la *Electra*.

perdidos del abderitano Demócrito, que escribió, según refiere Diógenes Laercio, *del ritmo y de la armonía*, *de la música*, *de la belleza de los versos*, etc., etc. Con todo eso, los sofistas más bien que los filósofos, analizando por primera vez las condiciones estéticas del lenguaje, echaron las bases de una teoría de la elocuencia, no alterada en lo sustancial ni por el mismo Aristóteles; debiendo añadirse que ellos educaron la prosa griega y le dieron su ritmo propio, distinto del de los versos, y que si á los principios afectó pompa monótona y simétrica, harto más ingrata que los candorosos *anacolutos* de los primitivos *logógrafos*, trocóse luego en instrumento fácil y armonioso de la divina filosofía de Platón y de la austera palabra de Demóstenes.

Viniendo después de la tendencia, en todo relativa ó más bien escéptica, de los sofistas, no son de maravillar las proposiciones de Sócrates que antes trasladamos, conforme al verídico testimonio de Xenophonte, el cual, por ser de naturaleza mucho menos propensa á la metafísica que los demás discípulos suyos, reprodujo también con rasgos menos idealizados la figura del pensador popular, psicólogo y moralista.

Pero dentro de la misma escuela socrática comenzaba á educarse y á despertar la tendencia contraria, que, apartando la vista de lo fenomenal y limitado, busca en región más alta el principio generador de la belleza, así en las obras de la naturaleza como en las del arte. Fué intérprete de esta tendencia y (por decirlo así) hierofante y

revelador de los misterios de la hermosura á los mortales, el filósofo más digno de declararlos, varón naturalmente *estético*, amado más que otro alguno por la Venus Urania, y en quien toda idea y abstracción de la mente se vistió con los hermosos colores del mito y de la fantasía, templados por una suavísima tinta de ática ironía, fácil y graciosa.

Fué la filosofía de este sabio filosofía de amor, como él mismo la define. *Yo nada sé, fuera de una exigua disciplina de amor*, dice en el *Theages* [1], y quería dar á entender con esto que su enseñanza no era dogmatismo estéril y cerrado, sino que se fundaba en la simpatía entre maestro y discípulo; fusión íntima, secreta, misteriosa y divina, única que puede hacer fecunda la transmisión de las ideas, de tal modo que éstas no caigan en el alma del oyente como en tierra ingrata á los afanes del cultivador.

Ni tampoco se enderezaba esta doctrina platónica á henchir de vanagloria el ánimo del alumno, sino á producir en él la templanza ó *sophrosyne*, unida á la justicia, según leemos en el diálogo de *Los Amantes* [2].

Á causa de esta forma libre y amplia de expo-

[1] Diálogo de autenticidad dudosa, negada por Schleiermacher, Ast, Hermann y Stallbaum. (Vid. pág. 99, ed. Didot, *Hirchisg recensuit*, París, 1873, que es la que seguiremos siempre.)

[2] Rechazado como apócrifo por Schleiermacher, Ast, Socher, Stallbaum y Victor Cousin, y puesto ya en duda por Trasyllo.

sición, no puede decirse que la doctrina platónica (aquí nos limitamos á la que especula sobre el amor, la hermosura y las bellas artes) se encuentre compendiada en un solo diálogo, sino derramada en muchos y muy desemejantes, y animando oculta é interiormente los demás. Recorrerlos todos es imposible; pero conviene analizar los más señalados, porque nada ha influído de un modo tan directo y eficaz en todos los idealismos posteriores; y aunque el idealismo ande hoy decadente, nunca deja de ser la mitad, por lo menos, de la especulación científica.

Volvía triunfante el rapsóda *Ion* [1] de los juegos de Epidauro, cuando se le hizo encontradizo Sócrates, y quiso persuadirle que no era el arte quien guiaba al rapsóda, sino cierta fuerza divina que le mueve, al modo que el imán atrae los anillos de hierro. Así arrebata el divino instinto á los poetas, y son admirables los épicos, no por el arte, sino por este aliento sagrado, y lo mismo los *mélicos* (ó líricos), que, arrebatados de un furor análogo al de los Corybantes, se empapan en la armonía y en el ritmo, y salen de seso como las Bacantes, que se imaginan beber en los ríos leche y miel. Porque el poeta es cosa leve, alada y sagrada, que trae sus cantos de los huertos y de los verjeles de las musas, y no puede poetizar sino cuando está lleno del dios y arrobado. Un dios saca de seso á los poetas y los convierte en orácu-

[1] Niegan la autenticidad del *Ion*, Ast y Schleiermacher, pero la admiten Stallbaum y Hermann. (Pág. 391, edición Didot.)

los y adivinos suyos. No hemos de creer, pues, que hablan ellos, sino que habla el dios por su boca.

Á esta teoría de la inconsciencia artística acompaña en el *Ion* otra, muy digna de notarse, sobre las relaciones entre el artista y el público. El espectador es el último anillo de una cadena, cuyos eslabones se enlazan por su virtud atractiva, semejante á la de la piedra imán, siendo el anillo medio el rapsóda ó el *mimo*, y el anillo primero el poeta, por ministerio del cual lleva el dios los ánimos de los hombres adonde le place.

El arte empírico y utilitario que los sofistas llamaban Retórica, ha sido discutido por Platón en uno de sus diálogos más extensos y famosos, el *Gorgias* [1]. Pregunta Sócrates á Gorgias qué idea tiene de la Retórica, y contesta él que versa sobre las palabras, περὶ λόγους, en las cuales consiste toda la virtud y eficacia oratorias.

—¿Y qué palabras son esas?—continúa interrogando Sócrates.

—Las mayores y más excelentes.

—¿Y en qué consiste su excelencia?

—En llegar los hombres, por medio de ellas, á dominar en su ciudad, á persuadir con palabras á los jueces en el tribunal, á los senadores en la asamblea, á los congregados en el ágora.

—Luego la Retórica es arte de persuasión (objeta Sócrates); pero también hay otras artes que

[1] Interlocutores: Sócrates, Cherephón, Gorgias y Polo, reunidos en casa de Calicles, después de una lección de Gorgias.

persuaden: variarán, pues, en el modo de la persuasión y en la materia de ella. ¿Sobre qué versa la persuasión retórica?

—Sobre lo justo y lo injusto,—responde Gorgias.

—Pero no hay ciencia alguna que sea á un tiempo verdadera y falsa: habrá, pues, dos maneras de persuasión, una fundada en doctrina, y otra que carece de ella.

Aquí Gorgias, en vez de contestar directamente á la objeción socrática, pondera en gárrulas frases la utilidad de la Retórica, con tal que se haga buen uso de ella y no se la infame, porque entonces será lícito aborrecer, mandar al destierro y aun matar al que abuse de la elocuencia, pero no á su maestro.

Sócrates obliga á Gorgias á declarar que no atañe al retórico conocer las cosas mismas, tales como son en sí, y que le basta tener cierto arte para persuadírselas á los ignorantes.

—Pero á lo menos deberá conocer lo que es bueno ó malo, hermoso ó feo, justo ó injusto, antes de llegar al aula del maestro de Retórica, ó deberá éste enseñárselo,—objeta Sócrates.

—Así es,—dice Gorgias.

—Luego el que aprende lo justo, será justo.

—Concedido.

—Y obrará la justicia y no hará injuria á nadie. Luego forzoso es que el retórico sea justo, y entonces, ¿cómo ha de ser posible que nadie use injustamente de la Retórica, como tú decías, ¡oh Gorgias?

Aquí interviene otro sofista agrigentino llamado Polo, y pregunta á Sócrates:

—¿Qué arte juzgas tú que es la Retórica?

—Ninguna, á decir verdad, sino cierta *práctica*.

—¿Y *práctica* de qué?

—De producir gracia y placer, no de otro modo que el arte de cocina y la sofística y el arte cosmética, partes una y otra de un estudio nada bello ni honesto, fundado en la *adulación*. La retórica es un simulacro ó ídolo de la ciencia política, y, por tanto, cosa torpe, como lo es el arte *opsónica*, simulacro de la medicina, y la cosmética, que simula la verdadera hermosura corporal, que se adquiere sólo por la gimnástica. Y es fundamento de todas estas artes la adulación, porque sólo tiran á halagar el gusto y no se fundan en razón: así la sofística remeda á la *nomotética* ó arte de legislar, y la Retórica á la *dicástica* ó arte de justicia.

Replica groseramente Polo que los retóricos ejercen en las ciudades igual poder que los tiranos, matando á quien quieren, despojándole de su patrimonio y arrojándole de la ciudad.

—Ni los tiranos ni los retóricos hacen lo que quieren (contesta Sócrates): hacen solamente lo que les parece bien, y éste de ninguna manera ha de tenerse por gran poder, puesto que le posee un loco.

Y aquí, por medio de una digresión ética, fundada lógicamente en el optimismo socrático, Platón distingue el fin y el medio de la acción humana. El fin es siempre el bien, y nadie que

esté en su juicio tiende al mal. De los medios se escoge el que pueda acomodarse y proporcionarse el fin. No hace el hombre el mal por voluntad propia, sino por ignorancia de la relación que hay entre los medios y el fin.... Las ideas favoritas de Sócrates: que la virtud es una ciencia, y que el criminal tiene derecho á la pena, animan esta parte del diálogo, que sólo en apariencia se desvía del objeto principal, defendiendo la idea de justicia y la pura noción del sumo bien contra los sofistas, que tienen por suprema felicidad la tiranía. Si el malo es siempre desdichado, lo es todavía más cuando no paga la pena de su injusticia: él mismo debe confesarla y ofrecerse al castigo, aunque le pongan en tormento, aunque le saquen los ojos, aunque vea el suplicio de su mujer y de sus hijos, aunque le crucifiquen, ó le quemen vivo, ó le sumerjan en pez hirviente, porque así será mucho más feliz que si en su ciudad usurpase la tiranía, y viviese á su capricho, de tal manera que le envidiasen todos los ciudadanos y los extraños.

Niega Polo la identidad entre lo bello y lo bueno, lo malo y lo feo. Y Sócrates le responde:

—Cuando llamas hermosos los cuerpos, las figuras, los colores, las voces, los estudios, no lo haces refiriéndolos á la utilidad ó al placer que producen en los espectadores. Y lo mismo ha de juzgarse de las artes y disciplinas. Lo bello se define por el deleite y por el bien; lo feo, que es su contrario, por el dolor y por el mal. Luego, el que castiga justamente y el que es justamente casti-

gado, hacen y producen cosa bella, buena, expiatoria, y que limpia el ánimo de la depravación.

De todo esto deduce Sócrates que la Retórica es arte inútil y nociva, como no nos valgamos de ella para acusarnos á nosotros mismos y á nuestros deudos y amigos, cuando hayamos ó hayan ellos cometido algún crimen, y para descubrirle y sacarle á luz, hasta que, siendo castigados, nos libremos, ellos ó nosotros, de nuestra maldad y error de ánimo, y sin temor ni vacilación nos entreguemos, con los ojos cerrados, al tormento, al destierro, á la muerte, como quien se entrega al médico, para que con el hierro y el fuego le cure.

Tales sublimidades morales no aquietan á los sofistas, y Calicles comienza á defender la teoría del placer, la ley del más fuerte y los instintos de la naturaleza sensible, contra la ley moral y la ley escrita. La naturaleza nos muestra que los más fuertes y robustos deben poseer y gozar más que los débiles é inferiores. La ley es un fingimiento y una convención; la filosofía, entretenimiento de niños, vano y ridículo para hombres hechos.

Entonces prueba Sócrates que no se ha de confundir el deleite con el bien, por ser el deleite cosa relativa que va mezclada siempre con el dolor de la privación ó necesidad moral sentida, al contrario del bien, que es, por su esencia misma, absoluto. El placer es común á todos, y el bien no, ni el bien se mide por la intensidad y la duración del deleite, y cuando se habla de deleites conformes al bien, es el bien mismo quien se

convierte en regla de vida. No se ha de buscar el bien por el deleite, sino el deleite por el bien.

Artes adulatorias del deleite, lo mismo que la Retórica, son la *didascalia* de los coros, y la poesía ditirámbica, y áun la misma tragedia, que se dirige principalmente á halagar el gusto de los espectadores. La poesía es una manera de retórica; la retórica popular una especie de poesía desligada de la forma métrica.

Pueden darse, con todo eso, dos maneras de oradores: unos que miran en sus discursos á la utilidad de los ciudadanos, y procuran que se hagan mejores con sus palabras, y otros que quieren engañar al pueblo con halagos, como á los niños. El arte de los primeros es adulatorio y torpe; el de los segundos hermoso y bueno, como lo es siempre el decir la verdad, agrade ó no á los oyentes. Pero de este género de oradores que hayan hecho más buenos á los atenienses, aún no hemos visto ninguno, ni lo fueron Cimón, Milciades ni Pericles.

Pero la Retórica de tal varón, dado que alguna vez exista, será arte, porque mirará á algún término, es decir, al bien, y conforme á él ordenará su obra, ó le dará cierta forma ajustada al orden, y así será arte, porque *el arte es orden y ornato*; y de esta manera, el orador artificioso y bueno ahuyentará del ánimo de sus conciudadanos la injusticia y la destemplanza, y hará que reinen en ellos templanza y justicia, porque el alma que tiene su propio ornato es mejor que la que carece de él. Este ornato es la templanza y la *sophrosy-*

ne, á seguir y ejercitar la cual debemos enderezar todos nuestros esfuerzos, apartándonos por igual razón de la intemperancia, para obtener la felicidad. Quien se deje arrastrar de las pasiones, no será querido ni de los hombres ni de los dioses, ni podrá vivir socialmente y en amistad; porque ya nos enseñaron los sabios antiguos que el cielo y la tierra y los dioses y los hombres estaban unidos por cierta sociedad y amistad *(philia)*, por *ornato*, por *sophrosyne* y por justicia; de aquí que el mundo se llame *cosmos* y no *acosmos;* de aquí que valga tanto la armonía geométrica entre los hombres y los dioses.

Este es el punto culminante de la discusión, puesto que el divino filósofo proclama el valor absoluto y trascendente de la ley de armonía, de justicia, de orden; ley á la vez ontológica, ética y estética. No importa el vivir, sino el vivir conforme al orden; ni se ha de amar por sí misma la vida, sino dejar á Dios el cuidado de ella. Todo arte que tiende al deleite es arte servil; y todavía concede Platón á la sofística cierta ventaja sobre la Retórica, no de otra suerte que la nomotética se aventaja á la judiciaria y la gimnástica.

Para entender cómo, en el pensamiento de Platón, se concordaban la idea de la absoluta inconsciencia del artista, manifestada en el *Ion*, y el fin moral y purificador que asigna al arte en el *Gorgias*, y exagera luego, como veremos, en la *República* y en las *Leyes*, conviene penetrar más adelante en la teoría platónica, y preguntar á otros diálogos suyos lo que el filósofo pensaba

sobre el concepto de la belleza y sobre la noción del amor, inseparables en su mente del concepto del arte.

No es el *Hipías Mayor* [1], si sólo se le mira en la corteza, un diálogo dogmático, sino polémico, ó más bien *eurístico*, ni da al parecer solución alguna, aunque pone en camino de buscarla; pero lo cierto es que en el fondo de esta especie de comedia, donde ojos poco atentos sólo verán la vanidad burlada del sofista Hipías de Elea, «que con el estudio de la sabiduría ha acumulado más dinero que ninguno otro de los griegos,» yace el principio capital de la estética platónica (antítesis viva de los principios del Sócrates de Xenophonte); esto es, que la belleza es una *idea* ó realidad ontológica separada é independiente de las cosas bellas, y por cuya participación pueden llamarse bellas estas cosas («y todas las cosas hermosas por la hermosura son hermosas»).

Veamos ahora por qué hábiles procedimientos dialécticos de exclusión y de reducción al absurdo, y con qué mezcla de blanda ironía, llega el Sócrates platónico á esta conclusión, no tan implícita y latente como inducirían á creerlo las últimas palabras del diálogo.

Hipías ha leído en Esparta una oración sobre los *hermosos estudios*, y Sócrates le pregunta qué es lo bello, y si es algo como la justicia que hace justas las cosas, y la sabiduría que hace los sabios, y el bien las cosas buenas; porque si el bien, la

[1] Interlocutores: Sócrates y el sofista Hipías.

sabiduría y la justicia no existiesen, no habría cosas buenas, justas ni sabias. Hipías, con su ligereza de retórico, empieza confundiendo lo bello con las cosas bellas, v. gr., una mujer hermosa, un caballo hermoso.... «Y una hermosa olla fabricada por un buen alfarero,» añade Sócrates. Retrocede Hipías ante lo ridículo de la conclusión; pero Sócrates le enseña que la inferioridad sólo consiste en el género; y por eso (según parecer de Heráclito), el más hermoso de los monos resulta feo en cotejo con el género humano; pero lo mismo sucedería á la más hermosa de las mujeres y al más sabio de los hombres, si se los comparase con los eternos dioses. De aquí se inferiría que toda belleza es cosa relativa, no habiendo diferencia alguna entre lo bello y lo bello.

Abandonada su primera posición, busca Hipías nueva definición de la belleza, y concede que lo bello es lo que adorna ó decora las cosas bellas, y con su presencia las hermosea; v. gr., el oro.

—Luego fué rudísimo artífice Fidias (objeta Sócrates), que no hizo de oro, sino de marfil, los ojos, los piés y las manos de su Minerva.

—También es hermoso el marfil,—responde Hipías.

—Y entonces, ¿por qué no hizo de marfil, sino de mármol, las pupilas de los ojos?

Nueva definición de Hipías:

—Lo más hermoso es ser sano, rico, honrado entre los griegos hasta la extrema vejez, y ser enterrado magníficamente por sus hijos.

—Pero lo que buscamos (dice Sócrates), no es una belleza particular, sino aquello que hace hermosas todas las cosas en que reside : una piedra, un leño, un hombre, un dios, y toda acción y todo conocimiento : lo que es bello siempre y para todos. ¿Será la belleza el *decoro* ó conveniencia? Pero ¿qué es el *decoro?* ¿Lo que hace parecer bellas á las cosas, ó lo que las hace ser realmente bellas? Mas el que lo parezcan sin serlo es una falacia y un simulacro, y no puede ser lo bello que buscamos, independientemente de que las cosas lo parezcan ó no. Si el *decoro* y la belleza fuesen la misma cosa, no habría disputas entre los hombres sobre la belleza, porque parecerían bellas todas las cosas que realmente lo son.

Y Sócrates va proponiendo definiciones, y analizándolas y destruyéndolas. Todas ellas han sido profesadas y defendidas, andando el tiempo, y han servido de base á sistemas estéticos. ¿La belleza es lo útil? ¿Será, pues, bella la fuerza, fea la impotencia; bello lo que sirve para algún fin, feo lo que para nada sirve? ¿Pero llamaremos bella la potencia que se ordena al mal? De ningún modo. ¿Y la que se ordena al bien? Sí. Luego la belleza será la causa eficiente del bien; será como su madre; pero no será el bien mismo, sino que se distinguirá de él como la causa del efecto, y el hijo del padre.

¿Será la belleza lo que nos deleita por el oído y por la vista, v. gr., la hermosura humana, una estatua, un cuadro, el canto, la música, los dis-

cursos y conversaciones? Pero ¿cómo reducir á las impresiones de estos dos sentidos la belleza, y excluir á los restantes, que también, á su modo. deleitan con la comida, la bebida, el acto carnal, etc.? ¿Por ventura no son agradables estas cosas? Y sin embargo, ¿quién las llamará bellas, aunque las tenga por dulcísimas y suaves? Además, ¿llamamos bellas á las ciencias y á las leyes, porque se nos comunican mediante la vista y el oído, ó por otra razón? ¿Lo que es bello para el oído es bello para la vista, ó vice versa? De ningún modo. Luego la belleza de la vista será distinta de la belleza del oído, y para encontrar su naturaleza común, hemos de buscarla fuera de los sentidos, porque si no, la belleza de un sentido excluiría á la del otro. Algo de común tienen que las hace ser bellas : lo son por la esencia ideal que hay en ellas, de la cual esencia participan entrambas y cada una. Sócrates termina con el antiguo proverbio: «Todas las cosas bellas son difíciles.»

El conocimiento, posesión y goce de esta belleza perfecta, suprema é ideal, se logra por medio de la filosofía de amor, cuyos misterios están expuestos por el hijo de Aristón con estilo ditirámbico y casi profético y sacerdotal en dos diálogos, que contienen lo más sublime y arcano de su filosofía, y que en la relación de arte no ceden á ninguno de los suyos : el *Fedro* [1] y el *Sympó-*

[1] *Fedro, ó del amor.*—Así le apellidó Trasyllo. Otros le llamaron *de lo bello, de la belleza primera ó de la belleza universal,* y algunos *de la retórica.*

sio, venero inagotable de conceptos para todos los teosófos y místicos posteriores.

Á orillas del Iliso, «á la sombra del plátano, sobre la blanda hierba, lugar acomodado para juegos de doncellas, santuario de las ninfas y del Aquelóo, donde espira fresco viento y resuena el estivo coro de las cigarras,» se sientan Sócrates y Fedro, á oir la lectura de un discurso de Lysias sobre el amor. Pero á Sócrates no le contentan ni la invención ni la disposición del elegante retórico. Él ha aprendido mejores cosas sobre el amor, «leyendo á los antiguos hombres y mujeres, especialmente á la hermosa Safo y á Anacreonte el sabio, y además le bullen en la mente mil ideas, que no sabe de dónde ni cómo le han venido.» Fedro le excita á declararlas.

Previa invocación á las Musas, comienza á explicar qué es el amor y cuál su fuerza. El amor es deseo. En cada cual de nosotros hay dos ideas dominantes é impelentes : un innato deseo de deleites y una *opinión* adquirida, que ambiciona lo mejor. Unas veces aparecen conformes estos impulsos, otras lidian entre sí. Cuando domina la opinión, llegamos á la templanza; cuando domina la concupiscencia irracional, su imperio se llama liviandad.

Al llegar á este punto, toma el discurso (*palinodia* le llama Sócrates, por ser en alabanza del amor, á quien antes había maltratado) un tono ditirámbico, como nacido de inspiración de las ninfas. Las mejores obras humanas se hacen por cierto furor, manía ó delirio que los dioses nos

infunden. *Manía* es el arte que predice lo futuro, y de aquí se llamó μαντικη. *Manía*, el arte expiatorio y propiciatorio que lava la mancha de antiguos crímenes, y *manía* también la inspiración poética que instruye á los venideros de los hazañosos acaecimientos de los pasados. Quien sin este furor se acerque al umbral de las Musas, fiado en que el arte le hará poeta, verá frustrados sus anhelos, y comprenderá cuán inferior es su poesía, dictada por la prudencia, á la que procede del furor, concedido á nosotros por los dioses inmortales para nuestra mayor felicidad. También es manía el delirio erótico, el de la Venus Urania.

El alma es semejante á un carro alado, del cual tiran en dirección opuesta dos caballos dirigidos por un auriga moderador. Es condición de las alas elevar el alma á la esfera de lo divino, sabio y bueno, á la región de las ideas, adonde se encamina el carro del mismo Júpiter, y tras él todo el ejército de los dioses y de los demonios, dividido en once escuadrones. Los caballos de los dioses son excelentes, y con facilidad llegan al término; pero el carro de los hombres, por la fuerza del caballo partícipe de lo malo, tira hacia la tierra. Aquel lugar supraceleste, ningún poeta le alabó bastante, ni habrá quien dignamente le alabe. Porque la esencia existente, sin color, sin figura, sin tacto, sólo la puede contemplar el puro entendimiento. Allí reside la verdadera é inmaculada ciencia. Nutrido con ella el pensamiento divino, nutrido todo entendi-

miento en algún tiempo remoto, gozará, y se alegrará en la contemplación de *lo que es*, y verá, como en círculo, la justicia *en sí*, la templanza *en sí*, la ciencia *en sí*, la ciencia del ente, y cuando esto haya contemplado, atará el auriga sus caballos al pesebre y les dará á beber néctar y ambrosía, que tal es la vida de los dioses.

No llegan á tan pura contemplación los hombres, sino que bregan con sus caballos entre tumulto y sudor, y unos ruedan del carro, otros vacilan y tropiezan; ni alcanzan á descubrir, sino de lejos, los resplandores de la verdad, y entre tanto se nutren con el alimento de lo opinable, que les hace anhelar por descubrir el campo de lo real, donde brotan las hierbas que vigorizan el ánimo. Y es ley de la diosa Adrastea que el ánimo imitador de los dioses que logre alguna parte de la verdad, pase ileso á otro círculo y se trueque en filósofo amante de la hermosura, músico ó erótico, y quien alcance menos, en rey ó tirano. Los adivinos y profetas están en el quinto grado de la metempsícosis, y los poetas y demás artífices de imitación en el sexto. Sólo el conocimiento de la filosofía restituye al hombre sus alas y le hace recordar las ideas *que en otro tiempo vió* (doctrina de la reminiscencia), y despreciar las cosas que decimos que son, y volver los ojos á las que realmente son. El que se instruye en tales reminiscencias y sacrosantos misterios, se hace verdaderamente perfecto, se aparta de los míseros anhelos de los demás humanos, y atento á lo superior y divino, pasa por dementado á los ojos

de la multitud, la cual ignora que está lleno de espíritu divino. Y por eso cuando ve alguna hermosura terrena, acordándose de aquella verdadera hermosura, recobra sus alas y quiere volar; y como no puede hacerlo, y ama las cumbres y desprecia los valles, dicen las gentes que está loco, como si esta divina enajenación no fuese la sabiduría más excelente de todas. Toda alma de hombre ha contemplado en otro tiempo la verdad; pero el recordarla no es para todos, ó porque la vieron breve tiempo, ó porque, al descender, fueron infortunados y perdieron la memoria de las cosas sagradas. Pocos quedan que las recuerden; pero cuando ven aquí algún simulacro de ellas, salen de su seso, y ellos mismos no se dan cuenta de la razón, ni atinan con el género, sino que aciertan solamente á vislumbrar entre oscuras nubes aquella nítida hermosura que en otro tiempo vieron al lado de Jove y de los otros dioses, contemplando, cercadas de luz purísima, las *íntegras, sencillas, inmóviles y bienaventuradas ideas*. Entonces estábamos puros y no ligados, como la ostra, á esto que llamamos cuerpo.

Es privilegio de la hermosura el ser percibida por la vista: no así de la ciencia, que excitaría ardentísimos amores, si cara á cara la contempláramos. Quien no está iniciado en estos misterios, vase, como un cuadrúpedo, tras del deleite; pero quien está iniciado y ha contemplado las ideas en otro tiempo, en viendo un cuerpo hermoso, siente al principio una especie de terror sagrado, luego le contempla más, y le venera como un dios, y

si no temiera ser tenido por loco, levantaría á su amor una estatua. Experimenta amor y ardor insólitos, y bebiendo por los ojos el influjo de la belleza, comienzan á brotarle las alas, y siente extraño prurito y dolor, como los niños en las encías, cuando empiezan á brotarles los dientes....

El un caballo de los que tiran el carro del alma es alto, bien dispuesto de miembros, erguida la cabeza, ancha la nariz, blanca la color, negros los ojos: es codicioso de honor, amigo de la *sophrosyne* y de la opinión recta, dócil á la razón y al dictamen prudente. El otro es torcido, confuso y mal dispuesto, dura la cerviz, breve el cuello, aplastada la nariz, fosca la color, sanguinolentos los ojos: es súbdito de la petulancia y de la terquedad: hirsutas y sordas son sus orejas: apenas obedece al látigo ni á la espuela. Cuando el auriga ve un objeto hermoso, el uno de los corceles quiere arrojarse á él para disfrutarle, aquejado por el deseo bestial; pero el otro, contenido por la templanza, reprime su furia, y da tiempo á que el auriga medite y traiga á la memoria la naturaleza de la hermosura, y la vea inseparable de la templanza, y asentada en casto fundamento, por donde le inspira temor y reverencia. Y á este sagrado embebecimiento se aplica aquel antiguo mito de los hombres convertidos en cigarras, sin comer ni beber, absortos en el canto de las Musas.

La segunda parte del diálogo, más enlazada con la primera por el pensamiento del autor que por sus palabras expresas, trata de la Retórica. Só-

crates manifiesta su acostumbrado desprecio á los logógrafos y sofistas, pero no condena en absoluto el arte de escribir, y trata de averiguar en qué consiste su perfección. Recuerda Fedro la sentencia de algunos, que afirman no ser materia del orador lo justo, sino lo que parece tal á la multitud. Pero ¿cuál será el fruto de tal oración? Ni esa Retórica será arte, sino cierta práctica ó empirismo sin arte. Ni se limita la Retórica á los juicios ni á las arengas, sino que se dilata mucho más, y alcanza toda la vida humana. La semejanza ó desemejanza entre las cosas, principal base del arte retórico, sólo la conocerá quien penetre la verdad de la cosa misma, no quien se deje guiar por la opinión. Para no tropezar en las ambigüedades en que tropieza la multitud, es necesario saber definir y conocer los caracteres de cada especie y de cada género. Ha de ser el discurso como un animal que no carezca ni de pies ni de cabeza, y tenga medios y extremidades, correspondientes al todo, y correspondientes entre sí. Dos especies hay de oratoria: unas veces el orador refiere á una idea los miembros esparcidos; otras veces, apoderándose de la idea general, la divide en sus especies. *Ver lo mucho y lo uno* es el ejercicio propio del dialéctico (análisis y síntesis).

Desde tal altura, natural es que Sócrates desdeñe los libros del arte de decir, compuestos por los Trasímacos, Teodoros, Lysias y Gorgias, con la doctrina del exordio, el orden de las pruebas, y los *schemas* retóricos, que hacen parecer gran-

de lo pequeño y pequeño lo grande. Todos estos preceptos retóricos son preparaciones y antecedentes para el arte, pero no son el arte mismo, á la manera que no basta mover los afectos para producir poesía trágica. La dificultad está en disponer el cuerpo de la tragedia ó del discurso. Sólo la naturaleza, ayudada por la doctrina y el ejercicio, hace al orador excelente. Pero este arte es muy distinto del que Lysias y Trasímaco enseñaron, y apenas puede concederse el lauro de orador perfecto á otro que á Pericles, amamantado con la filosofía de Anaxágoras, de donde aprendió la naturaleza y esencia del alma humana. El alma humana no se conoce sino conociendo el alma del universo. Y así, lo primero que debían enseñarnos Trasímaco y los demás maestros de Retórica es si la naturaleza del alma es una y simple, ó es multiforme según la variedad de cuerpos. En segundo lugar, cuáles son sus facultades activas y pasivas. En tercero, distinguiendo los géneros de elocuencia y los afectos del alma, mostrar qué razonamientos se acomodan á cada estado del espíritu; porque la fuerza de la oratoria consiste en ser una *psicagogia* ó potencia de conmover los ánimos. Pero ¿cómo se han de conmover, si no se conocen los afectos del alma humana, y no corremos tras de lo verdadero, contentos con lo verosímil, que es un simulacro de verdad?

La Retórica platónica, pues, no se distingue de la dialéctica más que en su poder afectivo é incitador ó moderador de la pasión, pero conviene

con ella en género y materia: dividir las cosas en sus especies, ó comprenderlas todas en una idea Este poder se ejerce más noblemente por la palabra que por el razonamiento escrito: la palabra es un animal vivo; el libro, un simulacro ó apariencia.

En el *Convite (Sympósio)*, cada uno de los convidados al banquete triunfal del poeta trágico Agatón, hace, á propuesta de Fedro, un breve discurso en elogio del Amor[1], el más antiguo de los dioses, y émulo del Caos en vetustez, según Hesiodo y Parménides. Establece Pausanias la distinción de la Venus Urania ó celeste y de la popular ó *demótica*. Prueba Eryximaco la universalidad del amor en la naturaleza viva. Toda ciencia es para él ciencia de amor, y de armonía y consonancia entre principios desemejantes; así la música, así la astronomía, así la medicina, que concuerda los elementos discordes del cuerpo humano, así el arte adivinatoria, que funda la amistad entre hombres y dioses.

Según Agatón, el Amor es el más feliz de todos los dioses, por ser el más bello, el mejor, y el más joven, tierno y sutil. Entre jóvenes mora, y huye de la vejez. Perpetuo enemigo de la feal-

1 De la parte propiamente dramática de este *Sympósio* no hablaremos aquí. Los razonamientos de Fedro, de Pausanias, de Eryximaco, de Aristófanes y de Alcibiades, bellísimos como arte, no contienen doctrina propiamente estética. Aun en los restantes el elemento ético es poderoso, pero siempre sucede en Platón lo mismo. La filosofía de la voluntad es inseparable en él de la filosofía de la hermosura.

dad, posa entre flores, y se deleita con olores suavísimos. Posee en grado sumo la templanza que enfrena el placer y el deseo. Ni hace ni padece violencia. Es poeta, y hace poetas á los que domina. Toda invención de arte liberal procede de él. Amor crea la familiaridad, los convites y las dulces congregaciones; preside las ceremonias y los sacrificios; es propicio á los buenos, y grato á los dioses: admíranle los sabios: es padre de la comodidad, de las gracias, del suave deseo y del encendimiento amoroso: ornato de hombres y dioses; á quien todo hombre debe celebrar con himnos, uniendo su voz á la canción que él entona, y con la cual esparce suave *sophrosyne* en el ánimo de hombres y dioses.

Sócrates responde que el Amor es amor de algo, y amor de aquello de que se carece. ¿Y de qué otra cosa puede ser sino de belleza, ya que los dioses ordenaron todas las cosas por amor de lo bello, y de cosas feas no puede haber amor? Pero si el amor busca la belleza que no tiene, evidente cosa es que no se le puede llamar hermoso por sí mismo, diga lo que quiera Agatón. Y si lo bueno es juntamente bello, tampoco es bueno el amor, puesto que desea el bien.

Y Sócrates continúa declarando lo que del amor le enseñó una forastera de Mantinea, llamada Diótima, profetisa y gran maestra en purificaciones y sacrificios expiatorios. El amor no es bello ni bueno, pero tampoco es feo ni malo, así como la opinión no es la ignorancia, aunque tampoco sea la ciencia, sino un medio entre ambas.

No todo lo que no es bello es necesariamente feo, ni todo lo que no es bueno es necesariamente malo. Infiérese de aquí que el Amor no es un dios, porque no es bello ni feliz. Pero no es mortal tampoco, sino un medio entre mortal é inmortal. Es, por consiguiente, un *demonio*, pero de grande y extraordinario poder. Son los demonios seres intermedios que llevan á los dioses los votos de los hombres ó traen á los hombres las voluntades de los dioses, y mantienen la armonía en el universo, sirviendo de lazo entre lo mortal y lo inmortal, lo terreno y lo celeste. De ellos se deriva el arte profética y adivinatoria, y todo lo concerniente á la magia y á los sacrificios. Por medio de los demonios se comunican los dioses con los hombres, así en la vigilia como en el sueño. Uno de estos demonios es el Amor, hijo de *Poros* y de *Penía*, engendrado en las fiestas del natalicio de Afrodite, cuando su madre vino descalza y cubierta de harapos á pedir limosna á la puerta de los dioses. Como nacido de *Penía*, es pobrísimo, flaco y macilento; anda descalzo y sin lumbre donde calentarse; duerme en el suelo, por las calles ó en los caminos. Como hijo de *Poros*, es fuerte, audaz y terco; anda siempre tras de lo bueno y lo hermoso: es astuto artífice de dolos é ingeniosidades, gran sofista, mago y encantador. Y como no es sabio ni ignorante, *filosofa* y es amigo de la sabiduría.

Amor es el deseo de poseer siempre el bien y la belleza, deseo común á todos los hombres, aunque sólo á una de las especies del amor se

aplique el nombre del todo, como á una sola manera de producción aplicamos el nombre de *poesía*. Existe en lo bello un misterioso parto, así por lo que hace al cuerpo como por lo que respecta al alma. Un alma mortal se hace inmortal por la fecundación y generación en lo armónico; y la belleza es amparadora de la generación, como Parca ó Lucina. De aquí que el Amor, más que amor de belleza, sea amor de engendrar ó de producir en lo bello. Toda naturaleza creada y perecedera tiende á inmortalizarse y á dilatar su vida en un nuevo ser, por obra de generación: así llega á participar de la inmortalidad lo mortal, en quien todo cambia, y sin cesar se trasmuda. De aquí el anhelo de gloria, por el cual se arrojaron á la muerte la piadosa Alceste y Aquiles y Codro. Cuanto más excelentes son los hombres, más aman la inmortalidad. Y unos son fecundos en el cuerpo, otros en el alma, y engendran y conciben de ella la justicia, la templanza y todas las virtudes. Esta fecundidad de alma la tienen los poetas y todos los artífices é inventores; pero aún es mejor género de prudencia la de los políticos que rigen bien la ciudad.

Quien siente en sí este anhelo de generación y lleva consigo la semilla de las virtudes, en abriendo los ojos á la razón, busca algún ser hermoso en qúien engendrar, y por instinto huye de lo feo. Prefiere, pues, los cuerpos hermosos que decoran un alma bella y de generosa índole. Y viviendo íntimamente unido con el ser hermoso y amado, fecunda el germen de las virtudes que yace en su

alma, y habla con él de virtud, y le encamina á ella, con familiaridad todavía más sagrada que la de los padres y los hijos. Así se engendran frutos de virtud y de ciencia, de bellas obras y de sabias leyes, como las de Licurgo ó de Solón. Por tales hijos espirituales se han levantado templos, nunca por los hijos humanos.

Estos son los primeros grados de la iniciación del amor: lleguemos á los últimos. Comience el que ama por amar un solo cuerpo: comprenda luego que no reside en él toda la belleza, sino que es la misma de otros cuerpos y una sola en todos, con lo cual dejará de amar exclusivamente al primero. Entienda que la belleza del alma es superior á la del cuerpo; y si encuentra un alma armónica, aunque el cuerpo no lo sea, siembre en ella máximas de virtud, y contemple y admire la belleza en las acciones y en las leyes. Pase de aquí á la belleza de las ciencias, tendiendo siempre á una belleza más alta, y no esclavizándose á una sola, sino abismándose en el inexhausto piélago de la hermosura, hasta que nutrido y vigorizado con tan copiosa filosofía, contemple la ciencia una, la ciencia de la belleza en sí.

«Y el que por sus grados haya sido conducido hasta aquí, viendo por su orden las cosas bellas, llegado al fin de los arcanos de amor, verá de súbito una admirable belleza, por la cual ¡oh Sócrates! bien podemos tolerar los anteriores trabajos; la cual belleza existe siempre, y ni nace ni muere, ni mengua ni crece, ni es en parte

hermosa y en parte fea, ni hermosa unas veces y fea otras, ni hermosa respecto de unas cosas y fea respecto de otras, ni hermosa aquí y fea allí, ni parece á unos hermosa y á otros fea. Ni puede imaginarse esta belleza como un rostro hermoso ó unas hermosas manos, ó cualquiera otra cosa corpórea, ni como un razonamiento, ni como una ciencia. Ni podemos pensar que resida en otra cosa, v. gr., en un animal ó en la tierra ó en el cielo, ó en otra cualquiera parte, sino que ella existe por sí misma, y uniforme siempre, y todas las demás cosas bellas lo son porque participan de su hermosura, y aunque todas ellas nazcan ó perezcan, á ella nada se le añade ni nada se le quita, ni ella se inmuta en nada.»

Y así, el que comienza por amar un cuerpo, y de allí pasa á dos, y luego ama todos los cuerpos hermosos, y después las bellas acciones y las ciencias ó doctrinas bellas, llegará finalmente á la doctrina de la misma belleza, y conocerá lo que es bello en sí. «Y cuando llegues á contemplarla (añadió la extranjera de Mantinea), te parecerá más preciosa que el oro y los vestidos recamados, y más que los hermosos adolescentes, ante los cuales te quedas ahora embebido, y te quedarías tú y otros muchos, sin comer ni beber y sin más que contemplarlos. Y si esto es así, ¿cuán maravilloso espectáculo será el de la belleza misma, simple, pura, íntegra, no revestida de humanas carnes ó colores ni de ninguna otra apariencia mortal, sino bella en sí misma, uni-

forme y divina? ¿No crees que quien contemple entonces cara á cara la belleza con los ojos con que puede ser contemplada, no producirá ya imágenes de virtud, sino la virtud misma, porque ya no posee un simulacro vano, sino la cosa en sí? ¿Y no crees que, produciendo y nutriendo verdaderas virtudes, se hará amigo de los dioses, y que si algún hombre llega á ser inmortal, éste lo será sin duda?»

Si existe en lengua mortal algo más bello que este ditirambo en loor de la eterna belleza, por mí *indignamente* traducido, declaro ingenuamente que no lo conozco. Pero de este mismo entusiasmo lírico de Platón por la pura é incorrupta idea, por la idea *en sí*, por el mundo ontológico, nace fatalmente, impuesto por una necesidad lógica, su menosprecio á las artes de imitación, que, semejantes al arte del sofista, de que se habla en el *Teetetes*, «producen imitaciones» y simulacros de cosas vanas. Para Platón sólo es *poética*, en el más alto sentido del vocablo, (*creación* que diríamos) la obra de la naturaleza. Las del hombre son falsas y aparentes, sueños para gente despierta. Y es el arte más ruín de todos el que no conoce por principios de ciencia el objeto que se propone imitar.

De aquí surge la intolerante disciplina ética de la *República* (ó gobierno de la ciudad) y de las *Leyes*, en que el arte está subordinado siempre á un fin pedagógico y de utilidad civil, que, si tal utopia fuera posible, acabaría por reducir la poesía á los versos gnómicos y á las sentencias

de Focílides. Conviene conocer en todos sus detalles este plan de educación estética, tan rígido y cerrado como puede serlo el del más austero moralista cristiano. Pero se ha de advertir que la enemiga de los filósofos contra la poesía homérica no comienza en Platón, y que llevaba en el fondo una condenación implícita de la antigua religión helena, consagrada por el poeta en versos inmortales.

La educación, en la ciudad perfecta é ideal [1], ha de ser armónica, por medio de la gimnástica y de la música, mezclando el oro y el hierro, la dulzura y la fuerza en partes iguales. La música, en el sentido de los antiguos, abarca también la poesía; pero Sócrates se declara contra la costumbre de imbuir á los mancebos en todo género de fábulas poéticas, contrarias muchas de ellas á lo que han de tener por verdadero, cuando lleguen á la madurez. Tarde se pierde el sabor de las primeras impresiones. Y no ha de servir de excusa á los poetas la ficción, porque Homero y Hesiodo no fingen hermosamente, antes describen mal á hombres y dioses, cometiendo

[1] Son interlocutores de la *República*, Sócrates, Glaucón, Trasímaco, Adimanto y otros que en el Pireo, en casa de Polemarco, disputaron sobre la justicia.

Las ideas estéticas que van en el texto, han sido entresacadas de los libros II, III y X. Bueno será advertir que la división en libros no es del autor, sino de los gramáticos alejandrinos. Proclo dedicó la mayor parte de su comentario de la *República* á defender la poesía de Homero, explicando sus ficciones por la alegoría. *Apologia pro Homero et arte poetica*, llamó Conrado Gessner á este comentario.

el mismo yerro que el pintor que se apartara de la similitud con su original. Aunque fuesen verdaderas algunas de las cosas que los poetas cuentan de los dioses, no debían decirse sino muy en secreto, para que no se excusase ningún crimen con el mal ejemplo de los dioses. Aun las narraciones de guerras debieran omitirse, y persuadir, si fuera posible, á los jóvenes, que nunca un ciudadano puede ser enemigo de otro; y no se hable de alegorías, que no está para los mozos el penetrar su sentido. Las primeras fábulas, pues, con que se eduque á la juventud han de estar hermosamente ordenadas para la virtud. Si el modelo es el dios, debe ser presentado tal cual es, así en la poesía épica, como en la mélica ó lírica y en la tragedia. Y así el poeta ha de mostrar que Dios no es la causa de todo, sino solamente del bien, y que Dios es inmutable y simple en su ser, no sujeto á metamorfosis, porque el pasar á una forma peor, ó á otra mejor, contradice igualmente á la absoluta perfección de su naturaleza.

Los poemas destinados á la enseñanza no han de infundir el terror que enmuellece el ánimo de los jóvenes, y los hace tímidos para la guerra por la demasiada estimación de esta vida. No deben poner en los claros varones lágrimas, quejas y lamentos *(Filoctetes)*, ni risa inextinguible en los dioses. Han de infundir en los jóvenes el amor á la verdad y á la templanza ó *sophrosyne*, habituándolos á estimar, con riguroso criterio ético, el valor absoluto, real y sustantivo de la justicia.

Y esta enseñanza político-moral, ¿en qué forma ha de darse? Ó el poeta habla directamente por narración sencilla, ó por imitación, ó combinando los dos modos. En estos dos últimos casos, el poeta es imitador, y sus artes de imitación (tragedia, comedia, epopeya) deben proscribirse, por ser mentira, apariencia y simulacro vano, indignos de entrar en la educación de hombres libres. Á lo sumo, será lícito imiten las palabras de algún varón virtuoso y prudente, pero nunca lo malo ni lo ridículo. «Y si llegare á nuestra ciudad algún varón hábil en el histrionismo y en fingir todas formas é imitar cualquier género de acciones, y quisiere leernos sus poemas, le veneraremos como sagrado, admirable y dulce, pero le diremos que no hay tales hombres en nuestra república, ni conviene que los haya, y le enviaremos á otra ciudad, coronándole antes y derramando ungüentos sobre su cabeza. Y nuestro poeta será otro más austero y menos agradable, ó menos diestro artífice de fábulas, que nos imite tan sólo la locución de un hombre templado.»

Á la poesía acompañan el canto y la música, porque la poesía consta de tres partes: palabras, armonía y ritmo. Platón, con la misma severidad ética, destierra el ritmo lidio y el miso-lidio, por lo que tienen de quejumbroso, y el ritmo jónico por lo muelle y afeminado, reservando sólo la viril armonía doria, incitadora del valor en los combates. Destierra la flauta y los instrumentos de muchas cuerdas, conservando sólo la lira y la cítara. Esta misma ley de la templanza ha de ex-

tenderse, no sólo á los poetas y á los músicos, sino á todos los demás artífices, no consintiéndoles nada intemperante ó indigno de hombres libres, ni en las estatuas, ni en las piedras, ni en los edificios. Guárdese el lauro para aquellos artistas que sean naturalmente dispuestos para penetrar la naturaleza de lo bueno y conveniente: en las obras de los cuales se eduquen los jóvenes como en lugar ameno y saludable, donde de las hermosas obras brille y espire á sus ojos y á sus oídos un resplandor y una aura sana y robustecedora, que desde sus primeros años, y como sin sentirlo, los vaya conduciendo á la virtud, á la amistad y á la armonía. Y así será eficacísima la educación musical, porque el número y la armonía penetran más hondamente en lo íntimo del alma y la bañan en luz de hermosura. Y quien de tal manera haya sido educado, gustará por instinto de las cosas bellas y aborrecerá las torpes, aun antes de haber llegado á la edad de la razón. Pues ¿qué cosa más bella que un alma hermosa encerrada en cuerpo cuyas partes todas responden armónicamente á la hermosura del alma?

De aquí que el filósofo (como se insinúa al fin del libro IX de la *República*) sea á un mismo tiempo el verdadero músico y el verdadero político, por ser el único que mantiene en armonía las facultades de su alma, y que se rige por el modelo ideal de república que no existe en la tierra.

¡Cuán lejos de esto los artistas imitadores! La

imitación es el último grado de realidad, inferior, no sólo á la idea pura, sino á las cosas sensibles, que elabora el demiurgo, contemplando la idea. El cuadro, la estatua, la tragedia son inferiores á la realidad viva, que ya á su vez lo es á la idea soberana. No alcanza la imitación más que un tenue simulacro de verdad, y puede hacerse sin conocer las cosas más que por la superficie. ¿Qué ciudad gobernó Homero? ¿Qué sabias leyes se le deben? ¿Qué cosas útiles para la vida humana inventó? Sólo emplea sus fuerzas en la imitación quien, incapaz de penetrar en la esencia de las cosas, se detiene en los colores y en las figuras. El imitador no distingue lo que es realmente bello y bueno: imita lo que al vulgo le parece tal, y con esto se aquieta. La imitación es un juego de muchachos. Reproduciendo todos los accidentes de la vida humana, la queja, la pasión, el temor, fortifica todos los instintos cobardes, irracionales y menos nobles de nuestra naturaleza, siendo, á la verdad, mucho más fácil imitar de infinitos modos la pasión, que no la serenidad de un varón prudente, lo cual, aparte de ser difícil, no daría gusto y parecería cosa extraña á la muchedumbre congregada en el teatro. Más cuenta trae imitar una naturaleza movediza y apasionada. La poesía, pues, y la pintura, dan alimento á las potencias inferiores de nuestro ser y las robustecen, destruyendo el imperio de la razón, y extraviando el discernimiento con simulacros muy lejanos de la verdad. Los afectos trágicos son mujeriles, aunque nos deleiten, y á la

larga enervan el alma, dejándola impotente para arrostrar los dolores de la vida. Otro tanto acontece con la risa, efecto propio de lo cómico. La imitación alimenta y riega todas las malas pasiones, la ira, el amor carnal, etc., etc., y las hace dominadoras en nosotros, cuando debían ser esclavas. Debe, por tanto, ser excluída de la ciudad toda poesía, excepto los himnos en alabanza de los dioses y de los varones ilustres, y no hemos de creer en manera alguna á los que nos dicen que Homero civilizó la Grecia, y dió norma para la vida y régimen de las ciudades; porque si la poesía se admite, el deleite y el dolor serán únicos señores de la república. Sócrates acaba despidiéndose bellísimamente de la poesía de Homero, que había encantado las horas de su infancia: «á la manera que los que amaron á alguna persona, cuando ven su amor inútil, dejan de amarla, pero con profundo dolor.»

El mismo espíritu de severidad ética que predomina en la *República* informa el tratado de las *Leyes* [1], si bien algunas extremosidades están mitigadas, trocándose, v. gr., en previa censura lo que antes era proscripción y destierro.

Y así la educación en las *Leyes*, tratado menos

[1] Platón dejó incompletas y en borrón (en tablillas enceradas) las *Leyes*, que su discípulo Filipo de Opunto copió y puso en orden. Algunos han dudado de su autenticidad, que parece innegable por testimonio de los antiguos. Zeller es el más acérrimo contradictor de ella, y llega á atribuir las *Leyes* al mismo Filipo. Nos atenemos al testimonio de Aristóteles.

utópico que la *República*, se define ya «disciplina del placer y del dolor, cuyo desarrollo precede en el hombre al de la razón.» Reconoce el filósofo (libro II) la importancia de los coros, del canto y de la danza, y la tendencia innata en todo ser animado al movimiento. Tiene el hombre, además, el sentimiento de la armonía y del número, de la belleza de los movimientos ordenados y de la voz. Ni ha de condenarse en absoluto el arte como imitación de costumbres, siempre que las costumbres imitadas sean buenas, *y que el artista se someta, como en Egipto, á modelos ideales que no le sea permitido modificar*. ¡Última y funesta conclusión del *idealismo* fanático, que, á fuerza de encumbrar el arte á la región de las quimeras metafísicas, acaba por petrificarle en la inmovilidad hierática, condenándole eternamente á la repetición servil de las mismas formas y motivos!

Para Platón, por consiguiente, el arte sólo tiene valor como obra útil, en cuanto imitación de la belleza moral. Lo bello es lo que agrada á los varones rectos y templados, no al vulgo indocto, cuyo aplauso corrompe á los poetas. La poesía, como medio de educación, prepara en los niños, con el halago del placer, el venidero ejercicio de razón, y lo bueno es fin, norma y ley única del arte. Para juzgar de la utilidad de una obra de arte, se ha de tener en cuenta: 1.°, la naturaleza del objeto imitado; 2.°, la verdad de la imitación; 3.°, la belleza propia de la obra misma, que en Platón se confunde con su moralidad y efecto

extrínseco. Sólo lo honesto es hermoso. No ensalce el poeta otra cosa que la justicia y la templanza, ni anteponga á la virtud las demás obras que el vulgo llama buenas. Primera ley del arte sea el decoro, la conveniencia, la armonía, no dar á los hombres el lenguaje que conviene á las mujeres, ni al ciudadano el del siervo. Segunda condición es la *unidad* : no separar lo que la naturaleza ha reunido, no juntar lo que ha separado : no separar de la música los versos y la danza, ni de las palabras la música. La música instrumental sin palabras es cosa de bárbaros. Un coro de *ancianos* presidirá y vigilará las danzas y los *symposios* públicos, en que se eduque á la juventud al modo espartano. Como el poeta obra á ciegas, y no sabe distinguir lo bueno de lo malo, el magistrado nombrará censores que juzguen sus composiciones y le impidan apartarse de los eternos tipos ó leyes de lo bello, conservando el prestigio y fuerza de la autoridad, de la tradición y de las costumbres antiguas, en cantos, juegos, ceremonias, sacrificios, espectáculos y en todo lo que pertenece al deleite. Si no, fácilmente se arrojan los ciudadanos á novedades peligrosas en materia más grave (libro VII).

La danza predilecta de Platón no es la mímica (verdadera poesía reproducida por los movimientos del cuerpo), sino aquella manera de danza que ni expresa afectos ni imita cosa alguna, sino que, como parte de la gimnástica, da fuerza, gracia y agilidad al cuerpo, secundando armoniosamente la educación viril de la lucha y la palestra. Laco-

media se tolera, pero en manos de esclavos ó de extranjeros asalariados. «Y si los poetas trágicos vienen á nosotros, y nos dicen: «Extranjeros, »¿podremos entrar en vuestra ciudad?» responderemos á estos hombres divinos: «Nosotros también hemos compuesto la más hermosa y excelente tragedia que darse puede, porque toda »nuestra ciudad no es más que una imitación de »la vida más perfecta. Si vosotros sois poetas, »nosotros también..... Presentad á los magistra»dos vuestros cantos, en certamen con los nues»tros, y si á juicio de ellos nos vencéis, os con»cederemos un coro.»

Resumamos en breves proposiciones los resultados de este estudio analítico sobre algunos diálogos de Platón. Conviene que el lector los tenga á la vista, para compararlos con la exposición mucho más sistemática que ha hecho de la misma doctrina el autor de las *Eneadas*:

1.ª La belleza es una *idea* que no sólo en el mundo lógico, sino en el mundo real, es y existe independiente de las cosas bellas, que sólo pueden llamarse así en cuanto participan de la *Idea*.

2.ª Por *reminiscencia* de esta Idea, contemplada cara á cara en anteriores existencias, calificamos de bellos los objetos, y ardemos en amor vehementísimo de todo lo que nos ofrece rastros ó vislumbres de aquella eterna, inmutable y no creada ni perecedera belleza.

3.ª Cuando domeñamos la parte ínfima y menos noble de nuestra naturaleza (simbolizada en el uno de los corceles que tiran del carro del al-

ma), y sin pararnos en la corteza y superficie de la hermosura terrena, aprendemos á leer en ella los vestigios de la perfección soberana, y ascendiendo más, contemplamos la idea pura y *en sí*, el hombre se enaltece y hace semejante á los dioses en plácida serenidad y beatitud.

4.ª De estas *ideas* desciende al poeta el divino furor y entusiasmo, á que inconscientemente obedece, no de otro modo que el hierofante ó la pitonisa, que, poseídos y llenos del dios (*entusiasmados*), pronuncian ó declaran los sagrados arcanos. Sin este divino furor ó inspiración no hay poesía ni arte posible.

5.ª Hay perfecta correlación, y aun pudiéramos decir identidad, entre la idea de lo bello, la de lo verdadero y la de lo bueno.

6.ª Toda doctrina de arte ó de retórica (v. gr., la enseñanza de los sofistas) que abandone la consideración de las *ideas* y de la cosa *en sí*, es vana y estéril. La dialéctica (tomada esta vez en el riguroso sentido platónico) es la base de la Retórica, y aun se confunde con ella.

7.ª La poesía, la pintura, la escultura son artes de *imitación*, y no de la idea pura, sino de las apariencias naturales que la copian y trasladan. En el modo libre y fácil de filosofar de Platón, no es del todo llano conciliar esta doctrina con la de la inspiración y el furor divino, que convierte al poeta, aunque sin ciencia ni voluntad propia, en *spiráculo* del dios. Caben, sin embargo, dos interpretaciones: primera, el furor divino se aplica á los poetas sagrados y ditirámbicos, y no

á los épicos y trágicos, que son los que proceden por vía de imitación, y en quienes el filósofo descarga sus iras; segunda, y más racional y probable: en la creación artística intervienen dos elementos: el del entusiasmo ó furor, que es de especie alta y divina, y el de la imitación ó los medios de ella, única cosa de que es responsable el poeta, y que le rebaja al grado de imitador de las obras del demiurgo, como éste lo es de los eternos *tipos*.

8.ª El arte es filosofía de amor y tiende á restablecer en el alma la templanza, la serenidad, la *sophrosyne*, la armonía de elementos discordes. Todo lo que contribuya á perturbar esta armonía es, pues, cosa mala y reprobable. De aquí la proscripción absoluta de ciertos modos artísticos y las durísimas trabas impuestas á otros. De aquí el que se vede ó coarte en la república platónica la imitación de lo malo, odioso y ridículo, y juntamente con esto la de la pasión desbordada y tumultuosa. De aquí la consagración de los tipos tradicionales y hieráticos, y el anatema sobre todo arte desmandado y amigo del movimiento, cosa la más fácil de imitar, y asimismo la más dañosa para el reposo de los afectos humanos [1].

[1] En el *Filebo* define Platón el placer: *la restauración de la armonía natural del ser....* Muchas veces andan juntos el placer y el dolor; así acontece en la tragedia, donde son dulces las lágrimas, y así en la comedia, donde de la calamidad ajena nace la risa. Otros placeres, como el del color, el de la figura, el del sonido y el de la ciencia, están exentos de esta mezcla, porque su privación no es un verdadero dolor.

El placer puro consiste en la contemplación de la belleza

La teoría de las artes de *imitación* encierra en germen toda la *poética* de Aristóteles, que en ésta, como en tantas otras cosas, no es adversario ni émulo de Platón, sino su fidelísimo discípulo. La doctrina idealista de la belleza *en sí* es la base de las especulaciones de los neo-platónicos de Alejandría. Sigamos atentamente estos dos desarrollos.

II.

DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES.

No podía ingenio tan vasto y sintético como el de Aristóteles dejar fuera del cuadro de su inmensa enciclopedia la doctrina de las leyes y fundamentos de lo bello. La cultivaba, no sólo como filósofo, sino como crítico, como poeta y como historiador. Dictóle la austera musa filosófica el himno á Hermías, tan lleno de pureza y elevación moral, sobria y virilmente expresada, y aquel otro canto imperecedero en loor de la Fortuna de brillantes alas, que corona de gloria á los mortales y hace resplandecer la luz en medio de las tinieblas. Y no hay duda que su ferviente y escondido culto á las diosas del arte comunicó á

ideal escondida bajo formas sensibles... La unión de la sabiduría y del placer, en la cual el *sumo bien* consiste, ha de juntar estos caracteres: verdad, proporción, belleza. (Vid. Trendelemburg, *De Platonis Philebi consilio*, Berlín, 1837.)

Platón fué el primero en señalar la mezcla de dolor y de alegría que caracteriza la emoción dramática.

Aristóteles la nerviosa precisión de su estilo, y bañó sus páginas (secas en apariencia y frías para quien no logra exprimir su jugo) con el fulgor plácido y reposado de la belleza intelectual. ¿Quién más curioso que el Estagirita de la historia literaria anterior á su tiempo? Él hizo una colección de los primitivos tratados de Retórica; juntó y comentó los antiguos proverbios, reliquias de la sabiduría tradicional; redactó el catálogo de los vencedores de Olimpia y de Nemea, palmas inseparables de las más altas inspiraciones de la lírica Helena; puso en orden las *Didascalías* ó actas de los concursos dramáticos de Atenas; discurrió en tres libros sobre las biografías de los poetas, expurgándolas de fábulas, y fundando severamente el método cronológico; precedió á los Aristarcos de Alejandría en la depuración del texto de la *Iliada* y en la resolución de los problemas homéricos. En suma: ningún otro de los Griegos hizo más por la ciencia crítica que aquel hombre, cuya actividad mental no se agotó fijando las reglas de la lógica, ni dilucidando en la Metafísica los eternos principios del ser, ni observando con sagacísimo análisis las operaciones del alma humana, ni sujetando al crisol de su ciencia política las constituciones de los pueblos de Grecia y del Asia.

De estos libros eruditos de Aristóteles, como de tantos otros de su obra inmensa, no nos quedan hoy más que despedazadas reliquias; pero poseemos afortunadamente sus libros teóricos y doctrinales, en que no habló como historiador,

sino como maestro, ni legisló para su tiempo y para su raza, sino para todas las generaciones venideras, con certidumbre tan grande (dice Lessing) como la que tienen los teoremas de Euclides. Estas obras son: la *Retórica* y la *Poética*, á las cuales ha añadido Egger, como suplemento, el libro de los *Problemas*.

Conviene ante todo indagar el lugar de estos libros en la enciclopedia aristotélica, prescindiendo de la cuestión de autenticidad, que parece definitivamente resuelta por la tradición de los antiguos, por las citas y referencias del mismo Aristóteles, y por la identidad perfecta de estilo y de doctrina que hay entre ésta y las demás obras suyas, que amigablemente se reclaman, sostienen y completan. En Aristóteles, la cuestión de método y de lugar en el sistema es esencial, y debe resolverse antes que ninguna otra. Por aquí empezaremos á conocer que tiene mucho de fantástica y soñada la oposición entre Aristóteles y su maestro.

Como en Platón, la Retórica se desprende de la Dialéctica; pero no es toda la Dialéctica, sino una parte suya. El cap. IV del tratado de la *Hermeneia* nos enseña que son asunto de la Lógica las proposiciones que encierran un juicio, una afirmación ó una negación, pero no las *optativas* y *condicionales*, cuyo examen pertenece á la Retórica y á la Poética, de quienes es el mundo de la persuasión, del razonamiento aproximado, de la *psicagogia*, admirablemente idealizada en el *Gorgias* de Platón.

No son *ciencias* la Retórica y la Poética, ni en el sentido aristotélico, ni en el platónico, puesto que no tienen por objeto la contemplación pura de la verdad absoluta, eterna é inmutable. Son, pues, artes. ¿Y qué es el arte? pregunta Aristóteles en el libro VI de la *Moral* á Nicomaco. Y responde: «Facultad de crear lo verdadero con reflexión.» El principio de esta creación está en el artista que la crea, y no en el objeto creado. La incapacidad contraria al arte *realiza lo falso con reflexión*. Conforme al sentido general de la filosofía del Estagirita, hemos de distinguir, en toda obra de arte, la materia, la forma, y el acto creador que se interpone entre la materia y la forma. De la relación entre la materia y la forma resulta una nueva esencia, conforme á la idea que hay en la mente del artista (doctrina rigurosamente platónica); pero la actividad artística del hombre no se confunde jamás con las de las fuerzas naturales, porque obra con razón é inteligencia.

No ha llegado íntegra á nosotros la Poética, y disputan sin término los críticos sobre el orden y colocación de los fragmentos que hoy poseemos. Aquí nos limitamos á exponerla, conforme á la edición de Bekker (1831, Berlín), dejando para el resto de esta obra las mil cuestiones críticas que su estudio sugiere. Ante todo, conviene conocer el texto, sin ninguna preocupación anterior.

Los capítulos, según la división más generalmente admitida y más racional, son veintiseis, y deben tenerse por parte pequeña de la obra ori-

ginal, en la cual Aristóteles se propuso tratar (como al principio de la parte conservada expresa) de la Poesía y de sus géneros, y de la esencia de cada uno de ellos, y cómo se han de componer las fábulas, para que la poesía resulte hermosa, y cuántas y cuáles son sus partes.

El principio capital de la Poética es el de *imitación (mimesis)*. La epopeya, la tragedia, la comedia, la ditirámbica y la mayor parte de las especies de la aulética y de la citarística, consisten todas en ser imitaciones. Y difieren en tres cosas: 1.°, por el medio de imitación; 2.°, por las cosas imitadas; 3.°, por la manera de imitar. En otras artes se imita con colores y figuras; aquí con el ritmo, con la armonía y con la palabra, ya separadas, ya juntas. De la armonía y del ritmo solos hacen uso la aulética y la citarística, y otras músicas del mismo género, v. gr., la *Syringa*. Con el ritmo figurado y destituído de armonía imitan los danzantes las costumbres y las pasiones humanas. En cuanto á la poesía, Aristóteles no considera como exclusiva forma de ella la palabra métrica, antes concede el título de poesía á los *Mimos* de Sophrón y de Xenarco, y hasta á los razonamientos socráticos, ó sea á los diálogos de Platón. Los géneros poéticos no se han de subdividir por el metro elegíaco, épico, etc., como solía hacerse entre los griegos, sino por la calidad de la imitación. Es absurdo llamar épico á un poema sobre la medicina. ¿Ni qué relación puede haber entre Homero y Empédocles? Al primero debemos llamarle poeta, y al segundo *fisiólogo*.

Hay géneros poéticos que emplean simultáneamente los tres medios, es á saber: la armonía , el ritmo y el metro; así, el ditirambo, la tragedia y la comedia , aunque no todos estos géneros usan simultáneamente los mismos recursos [1].

Las costumbres imitadas han de ser forzosamente buenas ó malas. También en esto difieren entre sí poetas y pintores. Polignoto hacía á los hombres mejores que son, Pausón peores, Dionisio tales como son. Las mismas diferencias pueden hallarse en la orquéstica, en la aulética, en la citarística y en toda composición prosáica, ó poética sin música. Así, Homero pinta á los hombres mejores que son, Cleofón iguales, Hegemón de Tasos (el primero que escribió parodias) y Nicocares, el autor de la *Deliada*, peores que son. Lo mismo acontece en el ditirambo y en el *nomo*, v. gr., en *Los Persas* y *El Cíclope* de Timoteo y de Filoxeno. En esto difieren radicalmente la tragedia y la comedia, porque la una quiere presentar á los hombres mejores que son, la otra peores [2].

Aunque el objeto de la imitación sea el mismo, se distingue la poesía por el modo de imitar, según que el poeta habla por sí, ó introduce otros personajes (como lo hace Homero), ó lo convierte todo en drama y en acción. Así dos artistas pueden convenir en el objeto imitado y no en la manera de imitación. Por ejemplo: Sófocles y Ho-

1 *Poét.*, cap. I.
2 *Poét.*, cap. II.

mero pertenecen al mismo género, en cuanto uno y otro imitan lo mejor de la naturaleza humana; pero, por otro concepto, Sófocles pertenece á la misma categoría de imitadores que Aristófanes, ya que ambos imitan dramáticamente [1].

Dos causas naturales tiene la poesía. Es la primera el instinto de imitación, que distingue al hombre entre todos los animales y le hace remedador desde su infancia. La imitación agrada siempre, y aun los objetos que vemos con disgusto en la realidad (bestias horribles, cadáveres, etc.), nos agradan en representación fiel. ¿Y por qué? Porque el conocer no es un deleite exclusivo de los filósofos, sino de todos los hombres, aunque en menor grado. Por eso, cuando ven la imagen de una cosa se alegran con la exacta representación si conocen el objeto representado, y si no, con la ejecución y los colores.

Implícitamente viene á reconocer aquí Aristóteles que no es la imitación el único fundamento del placer estético, y lo confirma aún más, señalando como causa segunda el instinto de la armonía y del ritmo, que guiaron á los hombres en la primitiva improvisación, en que todos los géneros aparecían aún revueltos y confundidos. Llegó día en que los hombres de más ingenio subdividieron la poesía en especies, según la índole de cada

[1] *Poét.*, cap. III. Luego habla Aristótoles de la contienda entre Megarenses y Sicilianos, sobre la invención de la comedia, de la etimología de la palabra, etc.

cuál, inclinándose unos á la imitación de las acciones de los mejores, otros á las de los peores: componiendo unos sátiras, otros himnos y encomios. No conocemos nada anterior á Homero; pero él sirvió de modelo á la imitación dramática, siéndolo su *Margites* de lo cómico, como su *Iliada* y su *Odisea* de lo trágico. Cuando estos géneros de segunda formación aparecieron, repartiéndose los despojos de la antigua epopeya que en su seno lo encerraba todo, la tragedia sustituyó al poema heróico ó encomiástico. Pero ¿la tragedia ha alcanzado ya toda su perfección, ora en sí misma, ora con relación á los espectadores? Aristóteles propone esta cuestión sin resolverla.

En cambio, insiste en tener la improvisación por fuente de la poesía dramática, y en marcar de un modo indeleble el primitivo carácter lírico de ésta, que hace venir de los cantares ditirámbicos y fálicos, por una serie de trasformaciones, en parte fatales, en parte derivadas del ingenio de los poetas. Introduce Esquilo dos actores, abrevia el coro y establece la distinción del *protagonista*. El metro yámbico sustituye al trocáico, porque la *naturaleza* destinó el yámbico para el diálogo, como el trocáico para la danza satírica [1].

Es la comedia imitación de lo peor, pero no de cualquiera especie de peor, sino de una sola de sus maneras, que es lo ridículo. Son caracteres de lo ridículo el no ser doloroso ni destructivo, v. gr., un rostro feo pero que denuncia salud.

[1] *Poet.*, cap. IV.

De la comedia dice poco Aristóteles, fuera de este general concepto. Su Poética es poética trágica, y por eso abandona bien pronto las esferas de lo ridículo, para tratar de las semejanzas y diferencias entre la epopeya y la tragedia. Convienen en ser imitación de lo mejor por medio de palabras, y difieren sólo en el metro, en la forma, que aquí es dramática y allá narrativa, y en la extensión, puesto que la *tragedia procura encerrarse en un giro de sol ó traspasarle poco*, y la epopeya tiene indefinido tiempo, *aunque al principio otro tanto acontecía con la tragedia.*

Las partes de cantidad, unas son comunes á los dos géneros, otras exclusivas de la tragedia. Todo lo que tiene la epopeya puede tenerlo la tragedia, pero no al contrario; y quien pueda juzgar de la una, podrá juzgar de la otra [1].

Aristóteles define la tragedia: «imitación de una acción grave, completa ó perfecta, de cierta medida, por razonamiento elegante y deleitoso, distribuídos los ornamentos en sus diversas partes; en forma de acción y drama, y no de narración; sirviéndose del terror y de la compasión, para purificar estas pasiones. Llamo discurso deleitoso al que junta el ritmo con la armonía y el canto; y digo que estos ornatos están distribuídos en varias partes, porque unas tienen el metro solo, y otras la música»

Siendo la imitación de la tragedia dramática ó activa, sus partes han de ser la exhibición escé-

1 *Poét.*, cap. v.

nica, la *melopéa* y las palabras, ó lo que es lo mismo, la composición de los metros *(synthesis)*.

Y como la tragedia imita una acción entre personas vivas, que se distinguen y caracterizan por costumbres y pensamientos, que los hacen felices ó desdichados, síguese que la fábula *(mythos)* es la *composición, orden ó síntesis* de los hechos; en una palabra, la imitación de la acción; y las costumbres, todo lo que caracteriza al que obra ó es sujeto de esta acción. Las costumbres se manifiestan por el pensamiento, y éste por las palabras. Seis son, pues, las partes integrantes de todo drama: *fábula, costumbres, palabras, pensamientos, espectáculo* y *melopéa*.

De estas partes, la primera y más esencial es la acción, porque la tragedia es imitación, no de los hombres en general, sino del movimiento de la vida y de la felicidad ó del infortunio. Y como la felicidad consiste en la acción, y su término es la acción, y no un simple modo de ser, síguese que las cualidades del individuo están determinadas por las costumbres, pero sólo la acción determina la felicidad ó la infelicidad. No se imita la acción para llegar á las costumbres, sino las costumbres para la acción, porque la acción ó la fábula es el término á que mira toda la tragedia, y el fin es lo principal en todas las cosas. Sin acción no hay tragedia, pero sin costumbres puede haberla, y la hay en muchos poetas, en casi todos los modernos. Así difieren en la pintura Zeuxis y Polygnoto, siendo el primero buen *ethógrafo* ó pintor de costumbres, mientras que el

segundo no sobresale en la expresión moral. Ni las costumbres, ni las palabras, ni los pensamientos felices constituyen la obra de la tragedia, y es muy preferible un drama que, aun siendo débil en otras partes, tenga fábula y acción. Partes de la acción son los medios más eficaces de conmover el alma en la tragedia : las *peripecias* y las *anagnorisis*. Ni se ha de tener por cosa fácil y baladí la acción. Los principiantes antes aciertan en las palabras y en las costumbres, que en la fábula. Ella es el principio y como el alma de la tragedia, y tiene sobre las demás partes de ella la misma prioridad y excelencia que tiene el dibujo sobre el colorido en la pintura [1].

Aristóteles no ha discurrido en los fragmentos conservados de su Poética sobre todas las partes en que él divide la tragedia. Desde luego excluye del arte y de la filosofía técnica todo lo concerniente á la declamación y al aparato escénico, afirmando desdeñosamente que la tragedia puede vivir sin la representación y sin los histriones. Del mismo modo, el tratado de las costumbres ha de buscarse en la Retórica y en los libros morales. Aquí se trata, si no exclusiva, preferentemente, de la fábula, y ante todo, de su extensión. Hay cosas que son totales sin tener extensión. Llámase *total* lo que consta de principio, medio y fin. Toda fábula dramática, bien compuesta, debe tener estas tres partes.

Y aquí Aristóteles apunta (no más que apuntar)

1 *Poét.*, cap. VI.

una fórmula estética, provisional y relativa, del género de aquellas que su maestro había rechazado en el *Hipías Mayor*. La belleza de todo compuesto, ya sea animal, ya de cualquier otro género, consiste en cierto orden de partes y en cierta extensión. Un animal muy pequeño no puede ser bello, porque la visión no es distinta cuando dura poco, y, al contrario, en un animal de diez mil estadios la perfección no puede ser completa, ni abarcar la totalidad.

Por una razón semejante, la extensión de la fábula ha de ser tal que pueda fácilmente recordarse. Y si no nos guiamos por las condiciones materiales de los *agones* ó concursos, sino por la naturaleza de la acción misma, *la mejor será la más amplia*, con tal que pueda abarcar el espectador la totalidad de los sucesos necesarios y naturales que hacen pasar al protagonista de la felicidad al infortunio, ó al contrario [1].

Aristóteles, partidario de una forma de drama amplísima (shakespiriana ó schilleriana), no ha hablado de más unidad que de la de acción. No se constituye ésta, como en la historia, por la unidad del personaje principal. Muchas y distintas cosas pueden acaecer á un solo hombre sin que constituyan una acción dramática. Y en esto pecaron los autores de la *Heracleida* y de la *Teseida*, no dando á sus epopeyas más unidad que el nombre de sus héroes. Homero, que los aventajó en esto, como en todo, no incluye en la

[1] *Poét.*, cap. VII.

Odisea todas las aventuras de Ulises, v. gr., su herida en el Monte Parnaso, su fingida locura, etc., etc., porque tales hechos no están enlazados entre sí natural y forzosamente, sino que escogió una acción sola para cada uno de sus poemas.

La fábula, pues, debe imitar una acción sola, íntegra y cuyas partes estén enlazadas de tal manera que no se pueda alterar una sola sin menoscabo del conjunto, pues lo que puede existir en un todo ó dejar de existir, no es parte integrante de este todo [1].

No consiste la obra del poeta en decir las cosas tales como son, sino tales como han podido ser. Ni difieren únicamente el historiador y el poeta por escribir el uno en prosa y el otro en verso. Aunque pusiéramos en metro los escritos de Herodoto, no dejarían de ser historia. La diferencia está en que el historiador cuenta las cosas que pasaron, y el poeta las que pudieron pasar. De aquí que la poesía sea algo más filosófico y más grave que la historia, porque la poesía expresa principalmente lo universal, y la historia lo particular y relativo. Lo universal es lo que, según la naturaleza ó la necesidad, hubiera hecho tal ó cuál individuo, dado su carácter: á la poesía toca ponerle nombre. Lo particular, al contrario, es lo que Alcibiades ha hecho, ó lo que en relación á él se ha hecho verdaderamente. Esto se ve más claro en la comedia, donde hasta los nom-

[1] *Poét.*, cap. VIII.

bres son fingidos, que en la tragedia, donde suelen ser reales.

Tragedias hay en que intervienen personajes de pura invención, y otras que son enteramente inventadas, como la *Flor*, de Agatón, y nada pierden por eso. Y acontece, no rara vez, que los nombres históricos no son conocidos de los espectadores, y con todo eso la tragedia produce su efecto, el cual bien se ve que no depende de los nombres ni de la realidad histórica; aunque hará bien el poeta que la imite, porque de las cosas realmente acaecidas, muchas son probables y verosímiles, y caen así bajo la jurisdicción del poeta.

De las acciones sencillas, las episódicas son las menos recomendables. Llámase episódica aquella fábula cuyos incidentes no están enlazados entre sí por naturaleza ni por necesidad. Hacen estas fábulas los malos poetas por incapacidad, los buenos por consideración á los histriones, alargando la acción más de lo que ella consiente, y destruyendo á veces su tejido.

No basta que la acción sea una é íntegra. Debe excitar el terror y la compasión, y esto no por casos fortuítos, sino por acontecimientos que tengan lógica dependencia unos de otros. Aun los mismos efectos de la casualidad resultan más asombrosos cuando parecen previstos, v. gr., cuando en *Argos* la estatua de Mitis cayó sobre su matador, que la contemplaba [1].

[1] *Poét.*, cap. IX.

Las fábulas, lo mismo que las acciones, se dividen en simples y en *implexas*. Llámase simple la acción una y continua sin *peripecias* ni *anagnorisis* : *implexa* la que tiene *anagnorisis* ó *peripecia*, ó las dos cosas á la vez. Una y otra han de estar producidas lógicamente por lo que precede. Y advierte Aristóteles que no es lo mismo preceder que producir [1].

La *peripecia* es una modificación de los acaecimientos, forzosa ó verosímil. Véase el *Edipo Rey*. La *anagnorisis* es una transición de la ignorancia al conocimiento, que engendra amistad ú odio entre los personajes. Es la mejor *anagnorisis* la mezclada de peripecia : así *Edipo*. El reconocimiento puede ser, ó simple, como en esta tragedia, ó recíproco y doble, como el de Ifigenia y Orestes en *Eurípides*.

El *pathos* no es para Aristóteles otra cosa que una acción destructiva y dolorosa, v. gr., las muertes en escena, los tormentos, las heridas y otras cosas tales [2].

La tragedia, por su extensión, se divide en prólogo, *episodio*, *éxodo*, *coro*, y éste en *parodos* y *stasimon*.

Tornando Aristóteles á las partes cualitativas de la tragedia, nos enseña en el cap. XIII que no se ha de hacer pasar á los buenos de la felicidad al infortunio, porque esto no produce temor ni compasión, sino horror; ni á los malos del in-

[1] *Poét.*, cap. X.
[2] *Poét.*, cap. XI.

bres son fingidos, que en la tragedia, [illegible] menos
den ser reales. [illegible]

Tragedias hay en que intervienen [illegible]
pura invención, y otras que son en [illegible]
ventadas, como la *Flor*, de Agatón [illegible] pero
den por eso. Y acontece, no ra [illegible]
nombres históricos no son con [illegible]
pectadores, y con todo eso la [illegible]
su efecto, el cual bien se ve q [illegible]
los nombres ni de la realidad [illegible]
hará bien el poeta que la im [illegible]
cosas realmente acaecidas, m [illegible]
y verosímiles, y caen así ba [illegible]
poeta.

De las acciones sencillas [illegible] á la
menos recomendables. Lla [illegible]
fábula cuyos incidentes n [illegible]
sí por naturaleza ni por [illegible]
fábulas los malos poetas [illegible]
nos por consideración [illegible]
do la acción más de lo [illegible]
rompiendo á veces su te [illegible]

No basta on [illegible]
excitar [illegible]
case [illegible]
[illegible]

[illegible] o [illegible]
[illegible] la es [illegible]
[illegible] ue la c [illegible]

[illegible]



eooncilian

aacer del es-
e los acaeci-
arguye mayor
ie, aun sin ver-
duzca la fábula
contece en la de
ecto del espectácu-
ece al arte literario.
spectáculo intentan
o lo horrible, bien
los límites de la tra-
ducir todo género de
ios que son propios de
y el terror han de na-
n y de la fábula misma.
personas amigas, enemi-
n enemigo mata á su ene-
o de terrible ni de lasti-
or, salvo el hecho en sí; y
le personas indiferentes. Pe-
entre amigos, deudos ó alle-
no mata ó quiere matar al
i padre, la madre al hijo, el
tc., etc., la acción será verda-
.. Se han de respetar en lo esen-
antiguas, v. gr., l[illegible] te de
r Orestes, y la d[illegible] por
o usando discret[illegible] la-
ores.
iui.

fortunio á la felicidad, porque nada hay menos trágico que esto, ni más incapaz de producir efectos terroríficos y filantrópicos. Ni conviene que el malo pase del infortunio á la dicha, porque semejante desenlace sería filantrópico, pero no produciría ni compasión ni terror. La compasión nace de la desgracia no merecida, y el terror, de ver padecer á un semejante nuestro.

El personaje, pues, debe ser escogido entre los nobles y excelentes, pero no ha de ser extremado en virtud ni en justicia, ni ha de haber caído en infortunio por maldad ó crimen horrible, sino por algún pecado, como Edipo, Tiestes y otros de semejante linaje.

En suma: la fábula simple es preferible á la doble: al cambio de mal en bien ha de anteponerse el de bien en mal, y no por índole depravada, sino por flaqueza de un hombre antes bueno que malo. Por eso la tragedia se ha encerrado en muy pocos linajes. Censuran algunos á Eurípides, viendo que sus poemas suelen acabar lastimosamente. Y, sin embargo, Eurípides, por eso mismo, es el más trágico de los poetas, aunque peque alguna vez en la economía de la tragedia, y son sus piezas las que mejor parecen y más agradan en la escena y en los certámenes. Algunos prefieren la fábula doble, como en la *Odisea*, con doble desenlace para buenos y malos. Suele gustar el público de estas obras, y los poetas le siguen; pero, á la verdad, semejante desenlace, más propio que de la tragedia parece de la comedia, donde todos los personajes, aun-

que sean como Orestes y Egisto, se reconcilian al final, y nadie mata ni muere [1].

El terror y la compasión pueden nacer del espectáculo, y también del curso de los acaecimientos, lo cual es preferible, y arguye mayor ingenio en el poeta. Conviene que, aun sin verla con los ojos del cuerpo, produzca la fábula todo su efecto trágico, como acontece en la de *Edipo*. Por el contrario, el efecto del espectáculo es cosa que apenas pertenece al arte literario. Y de los que por medio del espectáculo intentan producir, no lo terrible, sino lo horrible, bien puede decirse que salen de los límites de la tragedia, la cual no debe producir todo género de deleites, sino solamente los que son propios de su índole. La compasión y el terror han de nacer, pues, de la imitación y de la fábula misma.

Toda acción es entre personas amigas, enemigas ó indiferentes. Si un enemigo mata á su enemigo, nada hay en esto de terrible ni de lastimoso para el espectador, salvo el hecho en sí; y lo mismo si se trata de personas indiferentes. Pero si la acción pasa entre amigos, deudos ó allegados; si el hermano mata ó quiere matar al hermano, el hijo al padre, la madre al hijo, el hijo á la madre, etc., etc., la acción será verdaderamente trágica. Se han de respetar en lo esencial las fábulas antiguas, v. gr., la muerte de Clitemnestra por Orestes, y la de Eryphile por Alcmeon; pero usando discretamente de los datos tradicionales.

[1] *Poét.*, cap. XIII.

El crimen puede ser cometido con premeditación, v. gr., el de Medea, que mata á sus hijos; ó por ignorancia, v. gr., en *Edipo*, donde el crimen es anterior al drama. Y, finalmente, puede reconocerse á la víctima antes de consumar el crimen. Otras maneras no caben, porque forzosamente ha de cometerse el crimen ó no cometerse, conociendo ó sin conocer á la víctima.

De estas maneras, la de estar á punto de consumar el acto con plena deliberación y no consumarle, impedido por fuerza mayor, es la peor de todas, pues queda íntegro lo odioso y falta lo trágico. Así es que son raros los ejemplos de ella, v. gr., el arrebato de Hemon contra Creonte en la *Antígona*. Mejor es que la acción se consume por ignorancia, y que el reconocimiento venga después. Entonces el crimen pierde su odiosidad, y el reconocimiento es terrible. Así el de Mérope en el *Cresphonte* de Eurípides, cuando va á herir con la segur á su hijo, y de pronto le reconoce, ó el de *Ifigenia en Táuride*, donde la hermana está á punto de inmolar al hermano. Por buscar estos efectos patéticos, se han encerrado los trágicos en aquellas familias que los ofrecían en gran copia [1].

Las costumbres en una tragedia han de reunir cuatro condiciones. Primera y principal, que sean *buenas* ó *convenientes*, respondiendo las palabras y las acciones á la intención. Esta *bondad* poética es la que Aristóteles busca, añadiendo que

[1] *Poét.*, cap. XIV.

puede hallarse hasta en los esclavos y en las mujeres, «por más que éstas (añade) sean generalmente menos buenas, y los esclavos totalmente malos.» Segunda, que sean *convenientes* ó *armónicas*, porque en la mujer, v. gr., no sentarían bien el valor y la fiereza. Tercera, que sean *semejantes*. Cuarta, que sean iguales, pues aunque el personaje sea *anómalo*, la imitación debe presentarle con cierta igualdad en su misma anomalía. Ejemplo de costumbres malas sin necesidad: Menelao en el *Orestes* de Eurípides. Ejemplo de costumbres desiguales: *Ifigenia en Áulide*, suplicante primero y heroica luego.

En las costumbres, como en la composición de la fábula, se ha de buscar siempre lo necesario ó lo verosímil, de suerte que, dado un carácter, sea forzoso ó verosímil que diga ó haga esto ó lo otro, ó que tal cosa acaezca después de tal otra.

Evidente es que el desenlace debe nacer de la misma fábula, y no por una máquina, como en la *Medea* de Eurípides. Sólo puede admitirse la máquina para los sucesos que están fuera del drama, ya sean anteriores y no conocidos de los personajes, ya cosas futuras que se anuncian y vaticinan, porque los dioses todo lo ven. Pero nada irracional se admite en el drama.

Y como la imitación de la tragedia es *de lo mejor*, conviene parecerse á los buenos artífices de retratos, que, conservando la propia forma del original, le hacen, con todo, más hermoso. Y así el poeta, imitando á los hombres iracundos ó tímidos ó de otra especie cualquiera, debe hacer-

los como un *paradigma* ó dechado de su respectivo carácter: así el Aquiles de Agatón y el de Homero [1].

Aristóteles ha distinguido sutilmente varias especies de *anagnorisis*. Primera y menos técnica, la que se hace por signos, ya naturales, ya accidentales (ora en el cuerpo, como las cicatrices, ora externos á él, como los collares). Es preferible esta especie de anagnorisis cuando se junta con la peripecia: así el baño de Ulises en la *Odisea*. La segunda manera requiere más arte, y es toda invención del poeta: á ella se refiere el doble reconocimiento de la *Ifigenia en Táuride*. La tercera especie es *por recuerdo*, v. gr., el llanto de Ulises en casa de Alcinóo, cuando oye cantar al citarista. El cuarto reconocimiento es por *silogismo*, v. gr., el de la *Electra* de Sófocles, y aun es mejor esta *anagnorisis* cuando se complica con algún paralogismo ó razonamiento falso del espectador. Pero todavía es de más alta calidad la *anagnorisis* que nace de la acción misma y se produce por causas naturales, como en el *Edipo* y en la *Ifigenia* [2].

Es necesario que el poeta se coloque mentalmente en el lugar de los espectadores. Así verá todas las cosas mejor y como si las tuviera delante, y conocerá lo que conviene al asunto y lo que no conviene. Pero aún es más indispensable, que se imagine colocado en las mismas situaciones

1 *Poét.*, cap. XV.
2 *Poét.*, cap. XVI.

que sus personajes, participando de ellas por el oculto poder de la simpatía. Sólo se agita de veras el que internamente está agitado: sólo manifiesta bien la cólera el que está furioso. Por eso exige la poesía una naturaleza, ó fácil para modelarse y hacerse plástica, ó ardiente y propensa al éxtasis y al entusiasmo.

Ha de pensarse primero la totalidad de la fábula, y desarrollarla luego por medio de episodios. Aristóteles da un ejemplo de este procedimiento abstracto, discursivo y antipoético, exponiendo sin nombres el argumento de la *Ifigenia en Áulide*: «Una doncella iba á ser sacrificada....» etc., etc. Falta saber qué artista ha procedido así, y no ha comenzado por ver todo el cuadro en una iluminación súbita [1].

En toda tragedia hay *nudo* y *desenlace*. Lo que precede á la acción y la acción misma constituyen el nudo: lo demás el desenlace; es decir, el tránsito de la fortuna próspera á la adversa, ó al contrario.

Cuatro especies pueden distinguirse de tragedias: la *implexa* con *anagnorisis* y *peripecia*; la *patética*, como los *Ayaces* y los *Ixiones*; la *ética*, como los *Phtiotides* y el *Peleo*; la *homóloga* ó simple, como el *Prometeo* y todas aquellas en que intervienen personajes del mundo infernal.

Si no es posible reunir en una obra sola las condiciones de todas estas especies de tragedia, procúrese, á lo menos, la mayor parte y las

[1] *Poét.*, cap. XVII.

mejores: «Cosa más necesaria que nunca hoy (añade el Estagirita), en que la abundancia de poetas es tal y los géneros parecen tan agotados, que de cada poeta se exige que cifre y compendie todas las cualidades de los restantes, y no que muestre sólo aquella en que sobresale, siendo, v. gr., feliz en el enredo y no en el desenlace, ó al contrario.»

No se ha de hacer de la tragedia una obra épica de muchas acciones ó fábulas, poniendo, v. gr., toda la *Iliada* en una sola tragedia, como intentó Agatón. Porque en la epopeya pueden tener los episodios proporcionada extensión, pero en el drama camina todo rapidísimamente, y á veces contra la verosimilitud, y por una razón más alta, «porque es verosímil que muchas cosas acaezcan fuera de lo verosímil.»

El coro se ha de estimar como uno de los actores y como parte de la pieza, con su papel propio en ella, al modo de los coros de Sófocles, y no de los de Eurípides, ni menos de los de Agatón, que así pueden pertenecer á una tragedia como á otra. La introducción de coros extraños al argumento de la pieza es tan reprensible como la de episodios pegadizos [1].

Hasta aquí lo relativo al teatro, que forma, digámoslo así, el nervio de la *Poética*. En los capítulos siguientes discurre el Estagirita sobre las condiciones del estilo poético: claridad y eleva-

[1] *Poét.*, cap. XVIII. El XIX, XX y XXI pertenecen á la Gramática mucho más que á la técnica artística.

ción. La claridad procede del empleo de palabras propias; la elevación, del uso de palabras extraordinarias, de metáforas, etc. Pero si sólo de estos elementos figurados y exóticos se compusiera el lenguaje, resultaría un puro enigma ó un puro barbarismo. Para evitarlo, deben combinarse los dos elementos de claridad y elevación, huyendo del exceso en todo. En el empleo de las metáforas es donde más se conoce y da muestras de sí una índole generosamente poética, porque la esencia de la metáfora consiste en descubrir entre los objetos ocultas semejanzas, que los ojos del vulgo no perciben.

La epopeya está estudiada por Aristóteles sólo á la luz de la poesía dramática, cuyas reglas más ó menos violentamente se le adaptan. Ha de formar, como la tragedia, un conjunto dramático con una sola acción entera y completa que tenga principio, medio y fin, de suerte que sea como un animal perfecto. Y no basta la unidad de la historia, donde no se expone una acción sola, sino todo lo que en un tiempo dado ha acaecido á una persona ó á muchas, sea cual fuere la relación que tienen entre sí. De este modo suelen coincidir en la historia dos hechos que no tienen el mismo fin. En esto, como en todo, aventajó Homero al resto de los poetas, no tomando por asunto la guerra de Troya, aunque fuese una empresa épica con principio y fin, sino tomando una parte de ella y enriqueciéndola con varios episodios. Al contrario: otros épicos han tomado por asunto de sus composiciones una época en-

tera, ó una acción extensa, v. gr., las *Cipriacas* ó la *Pequeña Iliada*, de cada una de las cuales pueden sacarse muchos asuntos de tragedia, al revés de la *Iliada* y de la *Odisea*, que dan sólo uno ó dos [1].

La tragedia es siempre para Aristóteles el modelo ideal de la epopeya, que puede ser, como ella, simple é implexa, *ética* y *patética*. Sus partes son las mismas, fuera de la melopéa y el espectáculo. Caben en ella *anagnorisis*, peripecias y pasiones. Homero es dechado excelentísimo de todo. La *Iliada* puede calificarse de poema simple y patético; la *Odisea*, de implexo (con *anagnorisis*) y ético.

Tan allá lleva este paralelo el Estagirita, que no duda en afirmar que la epopeya y la tragedia varían sólo en la extensión y en los metros, y en poder abarcar la epopeya, como poema narrativo que es, muchas acciones simultáneas.

Reprueba Aristóteles la mezcla de metros en lo épico, introducida por Cheremon en su *Centauro*, y partiendo del principio de que la misma naturaleza enseña á armonizar el metro con el asunto, prescribe el uso exclusivo del exámetro, como más generoso, más capaz de admitir metáforas y voces extrañas, y más acomodado á la imitación épica, la más amplia de todas.

En la tragedia cabe lo maravilloso; en la epopeya, hasta lo ilógico, porque no viéndose la acción, todo parece tolerable. No así en la escena,

[1] *Poét.*, cap. XXIII.

á no ser que lo irracional y violento esté fuera del drama y se relegue á los antecedentes, como en *Sófocles* la muerte de Layo. Pero el arte del poeta épico puede ser tal, que haga agradable hasta lo absurdo, como es de ver en muchas fábulas de la *Odisea* [1].

Los dos últimos capítulos, que son los más oscuros y controvertidos de este breve tratado, contienen diversos problemas estéticos, cuya solución más bien persigue que da el Estagirita. Vuelve á inculcar con nuevos desarrollos el principio de la *mimesis*, y le extiende á las artes plásticas, equiparando al poeta con cualquier otro artífice de imágenes. Puede imitar los objetos de tres maneras: como son, como se dice ó parece que son, como deben ser. Pero las reglas de otras artes no son aplicables á la Poética.

Caben en la poesía dos géneros de defectos: esenciales y accidentales. Cuando el poeta ha querido imitar lo imposible, el defecto es esencial. Pero se ha de ver si por tal camino se alcanza el fin propio de la obra artística, y si la falta está en cosa perteneciente al arte ó extrínseca á él. Si se objeta que esto no es pintar las cosas como son, se responderá que es pintarlas como deben ser, al modo de Sófocles, y no al de Eurípides.

Lo que se llama *imposible* puede referirse *á lo mejor* (al *ideal* que decimos ahora), ó á la opinión común. La poesía debe preferir siempre lo vero-

[1] *Poét.*, cap. XXIV.

símil imposible á lo inverosímil posible. Respecto del ideal, debemos seguir las huellas de Zeuxis, cuyas imágenes superan al *paradigma* ó modelo [1].

¿Es superior la imitación épica á la trágica? Aristóteles no lo resuelve, y expone las razones en pro y en contra. Parece que el arte menos recargado es el mejor, y bajo este aspecto la epopeya, que lo abarca todo, parece inferior. Por otra parte, la epopeya parece inferior á la tragedia por las calidades de las personas á que se dirige y por el empleo del gesto y del arte histriónico. Pero á esto puede responderse que el mal no está en la tragedia, sino en la recitación ó histrionismo, y que la tragedia, aun sin el auxilio del arte de los *hipócritas*, produce efecto donde quiera que se lee. Tiene, además, todas las partes de la epopeya; puede usar sus metros, y la aventaja, además, en la música y en el espectáculo. Y como la imitación está concentrada en menos espacio, produce más efecto que dispersa en una larga narración, v. gr., si pusiéramos el *Edipo* en tantos versos como la *Iliada*. Además, la acción épica tiene menos unidad que la trágica, y ésta alcanza mejor el término de su imitación.

Tal es en sus datos capitales, y prescindiendo de menudencias técnicas, sólo interesantes para el historiador de la literatura griega, este código literario, de tan singular fortuna en el mundo. Apenas conocido de los romanos, ya que las

[1] *Poét.*, cap. XXV.

coincidencias que pueden advertirse en la Epístola de Horacio son en esos lugares comunes que debían de estar consignados en los libros de todos los retóricos antiguos; entendido perversamente por los árabes, olvidado de todo punto por los escolásticos, vuelve á la luz en la época del Renacimiento, y domina despótico por tres siglos, sirviendo de bandera á todas las escuelas literarias, así á los partidarios de la independencia del genio, como á los críticos casuísticos y á los legisladores inflexibles y catonianos. Una gran parte de estas contradictorias interpretaciones, á las cuales todavía no está cerrado el campo, han de constituir la trama de la presente historia. Aquí baste formular en pocos cánones y precisos los principios fundamentales de la Poética, tal como del texto mismo resulta, según han acertado á leerle los filólogos modernos.

El primero y más alto de estos principios es el de la *mimesis*, no entendido ciertamente como le entendía, v. gr., el abate Batteux, sino en un sentido de todo punto idealista, en que Platón no difiere un ápice de su discípulo. Para uno y otro la poesía es arte de imitación, pero lo que imita no es otra cosa que lo *universal*, lo *necesario;* es decir, la *idea* y el *tipo*, y de ningún modo lo particular y relativo, viniendo á ser así la poesía más filosófica y profunda que la historia. De aquí la doctrina de la depuración del carácter, que ha de ser como un *paradigma* ó modelo de su respectiva clase.

Si en este punto la conformidad con Platón es

visible, no menos de resalto aparece en la doctrina de la *purificación de los afectos* que, despojada del aparato escolástico y de las sutilezas y cavilosidades sin número con que la han enmarañado los expositores, no es otra cosa que el restablecimiento de la *sophrosyne*, templanza y aquietamiento de pasiones, tan divinamente celebrada en los diálogos socráticos. La diferencia está sólo en que Aristóteles espera tales efectos del arte mismo y de la imitación escénica, pidiendo á la pasión artísticamente idealizada, medicina contra la pasión real que cada espectador lleva en su pecho. Por el contrario: Platón es incrédulo en cuanto á tales efectos del arte, y buscando por otro camino el imperio de la templanza, proscribe de su *República* toda imitación apasionada y tumultuosa.

III.

DE LAS ENÉADAS DE PLOTINO.—DEL TRATADO DE LONGINO ACERCA DE LO «SUBLIME» Y DE LO «ELEVADO.»

Desde Aristóteles hasta Plotino, poco tiene que espigar la ciencia estética. Y no porque los peripatéticos, comenzando por Teofrasto, el inmediato sucesor de Aristóteles, afamado entre todos sus discípulos por el culto de la pureza de la dicción, al cual debió el nombre que lleva, y continuando por Estratón de Lampsaco, dejasen de especular sobre el estilo, sobre la poesía, so-

bre la música, y hasta sobre lo cómico y lo ridículo [1], sino porque el tiempo ha devorado todos estos escritos, tan celebrados por su simplicidad ática, dejándonos sólo mutiladas reliquias, y quizá algunos trozos aprovechados en Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano. Ciertas definiciones de la tragedia y de la comedia; ciertas explicaciones, algo superficiales, del deleite estético en la poesía y en la música, que corren autorizadas en los gramáticos, parece que han de atribuirse á Teofrasto ó á otros aristotélicos inferiores. En cuanto á los *Caracteres* (que parecen estudiados principalmente en las comedias de Menandro), opino, separándome en esto de la opinión de Víctor Le Clerc, que pertenecían más bien á un tratado de Moral que á una Poética, hoy sólo conocida por una cita del gramático Diomedes.

Igual naufragio han padecido los libros de los estoicos, aun incluyendo los de Zenón, Cleantes y Crisipo, que escribieron sobre el arte y la crítica, y sobre la manera de entender rectamente á los poetas; y dieron nuevo impulso á la filosofía del lenguaje, enlazada siempre no remotamente con la disciplina estética, que los filósofos de esta escuela refundían en la dialéctica.

Por lo demás, así los estoicos como los epicúreos, los unos por soberbio desdén, y los otros

[1] Véase para estos preceptistas menores el precioso libro de Egger *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (Paris, A. Durand, 1849), páginas 229 y siguientes.

por indiferencia rastrera, anduvieron bien lejanos del verdadero sentimiento del arte, viniendo á quedar, bajo este aspecto, muy inferiores á sus discípulos romanos, v. gr., Lucrecio y Séneca. Los papiros herculanenses nos han revelado ciertos fragmentos de los libros del epicúreo Filodemo sobre la Retórica, la Música y los poemas, que nos dan muy pobre idea de la crítica epicúrea.

En el largo período que va desde el Estagirita hasta los neo-platónicos, la erudición floreció rica y lozana, sustituyendo á la especulación original, y recogiendo sus frutos. Perdiéronse, es verdad, los inmensos trabajos de los gramáticos alejandrinos, pero el fruto de ellos queda derramado en infinitas compilaciones posteriores, y hoy mismo gozamos sin fatiga del tesoro de erudición que acumularon los Zenodotos, los Aristófanes, los Aristarcos y otros sabios más oscuros, escudriñadores hasta de los ápices del sagrado texto de la *Odisea* y de la *Iliada*. Ellos fijaron la lección que hoy seguimos, y Aristarco hirió de muerte el falso sistema de la interpretación alegórica y del sentido *esotérico*, delicias de los filósofos.

En las voluminosas colecciones de Dionisio de Halicarnaso, de Plutarco y de Luciano, los tres más fecundos polígrafos de la era greco-romana, encontrará el historiador de la crítica entre los antiguos una masa enorme de hechos, y gran cantidad de menudencias técnicas, que demuestran un gusto sagaz y ejercitado, pero relativamente muy pocas ideas nuevas. Así, v. gr., el tratado de Dio-

nisio sobre *la composición de las palabras* es un primor filológico, pero apenas tiene aplicación fuera de la lengua griega, ni traspasa los límites de una disquisición gramatical, donde se considera el lenguaje como algo externo á la pasión ó á la idea que en él se manifiesta, y como algo que puede trabajarse aparte, y tener belleza propia, independiente del pensamiento. Plutarco es un moralista agradable y de buen sentido, y un erudito de varia curiosidad; gran colector de anécdotas y de lugares comunes, que vierte en prosa familiar y amena. Sus tratados *de música* y *de audiencia poética* tienen las mismas cualidades y los mismos defectos que sus biografías. Es crítico simpático, aunque de escaso vuelo: no comprendió la comedia antigua, y tuvo á Aristófanes por inferior á Menandro, por motivos éticos, de índole casera y honrada.

Luciano, sin ser estético de profesión, sentía del modo más personal y vivo, la belleza, no sólo del arte literario, sino también de las artes plásticas, y ha dejado en el *Zéuxis*, en el diálogo *de las imágenes*, y en otras obrillas suyas, verdaderos artículos de *Salón* á la morderna. Pero su crítica de las obras maestras del arte antiguo no desciende de principios filosóficos, sino de una larga observación y de un gusto exquisito. Lo mismo se observa en su tratado de escribír la historia, que es más bien censura acerba de las malas historias que escribían sus contemporáneos.

Todavía pertenece con mayor derecho á la crítica Dión Crisóstomo, á quien no llamaremos

sofista, sino misionero ambulante de filosofía, y predicador moralista. En su oración *Olímpica* discute, adelantándose al *Laoconte* de Lessing, los términos de la escultura y de la poesía. Si á estos nombres añadimos los de Hermógenes y el falso Demetrio Falereo, autores de manuales de Retórica muy citados y muy saqueados en toda la antigüedad, pero hoy útiles sólo para el gramático; y tenemos además en cuenta el famoso tratado de Arístides sobre la música, y algunas páginas del sofista Filóstrato, que trata de definir la fantasía poética, y describe largamente objetos de arte imaginarios, habremos llegado á las puertas de la escuela de Alejandría, tercer punto luminoso en la historia de la estética idealista.

Forzosamente ha de resultar largo el análisis que vamos á hacer de los dos libros de las *Enéadas*, en que se discurre sobre la *belleza* en general (*Enéada* I, libro VI), y sobre la *belleza inteligible* (*Enéada* V, libro VIII); pero toda prolijidad es aquí necesaria. Sin conocer á Plotino, es imposible entender al Areopagita, ni á Ben-Gabirol, ni á León Hebreo, ni siquiera á nuestros místicos, en lo que humanamente especulan sobre la belleza primera.

Plotino no es hombre de arte, y apenas piensa en él: se lo veda su propio exaltado espiritualismo, y el desprecio á la materia, absoluto y radical en su sistema, más que en ningún otro de los conocidos, como no sea en algunas sectas gnósticas. Plotino es el tipo de la iluminación y de la teosofía, y todos los esfuerzos de su espíritu se

encaminan á unir lo que hày de divino en él con lo que hay de divino en la naturaleza. En sus libros no se han de buscar enseñanzas técnicas: parece hasta olvidarse de que hay artes en el mundo, como se olvida de la tierra misma y de cuanto á ella toca. Lo que va á enseñarnos en tono, no ya dogmático, sino ditirámbico y de inspirado, es el misticismo estético, la doctrina de la hermosura *en sí*, levantada sobre toda cosa creada y perecedera. En sustancia, Plotino comenta las sublimes enseñanzas del *Fedro* y del *Symposio*; pero lo que allí es poesía, se convierte aquí en dogma: la ironía socrática desaparece; los velos del mito caen, y aparece la imagen de *lo Uno* en el oscuro fondo del santuario. Vamos á verlo, siguiendo en lo posible el orden de capítulos del original, conforme á la edición de Creuzer y Dübner [1].

Enéada I, libro VI, *De la belleza.*

I. Para Plotino, que se ajusta en esto al sentido del *Hipías Mayor*, la belleza no se percibe sólo por la vista y por el oído, sino que, ascendiendo del sentido á lo suprasensible, son bellos también los estudios, las acciones, las ciencias, las virtudes, etc. ¿Hay alguna belleza más que éstas? Ó, en otros términos: ¿de dónde procede

[1] *Plotini Enneades, cum Marsilii Ficini interpretatione castigata: iterum ediderunt Frid. Creuzer et Georgius Moser. Primum accedunt Porphyrii et Procli Institutiones et Prisciani Philosophi Solutiones, ex codice Sangermanensi edidit et annotatione critica instruxit. Fr. Dübner. Parisiis, editore Ambrosio Firmin Didot, 1855, 4.°*

que estas cosas nos parezcan bellas? La razón de su belleza, ¿es una y la misma, ó hay dos modos de belleza? Los cuerpos son bellos por participación: la virtud es bella por su propia naturaleza. ¿Es la conmensuración de las partes y su relación al todo, juntamente con la gracia del color, lo que determina la hermosura de los cuerpos, como creen muchos? Entonces, sólo lo compuesto será bello, y de ninguna manera lo simple, ni cada parte de por sí tendrá belleza, y sólo se dirán bellas con relación al todo. Pero si el todo es bello, ¿cómo no han de serlo las partes? ¿Puede un todo bello constar de partes feas? Necesario es, pues, que las partes tengan por sí hermosura, y que una cosa sea la conmensuración y otra la belleza. ¿Y cuál será la conmensuración en la belleza de las ciencias y de la virtud? ¿Y no hay entre las mismas cosas malas y feas cierta proporción y concordia?

II. La belleza en el cuerpo es la flor de la forma que domina á la materia, por el imperio de la razón ideal sobre la materia misma. La belleza que desde luego se muestra á los sentidos, la abraza y reconoce el ánimo como cosa familiar y acomodada á su naturaleza, al paso que odia y rechaza por ajeno todo aquello en que encuentra fealdad. Y es que, siendo el alma excelentísima, se alegra cada vez que encuentra algún vestigio de sí, y lo refiere á sí misma, y se acuerda de sí y de sus cosas. La belleza se funda, pues, en la semejanza, y por participación de nuestra belleza decimos que otras cosas son hermosas. Todo lo

que es informe, aunque sea apto por naturaleza para recibir forma y apariencia sensible, mientras carece de ella, es cosa fea y apartada del plan divino. Sólo la agregación de la forma da unidad al conjunto de muchas partes, porque, siendo ella una, uno ha de ser también lo que informa. Y esta forma bella se comunica lo mismo al todo que á las partes, haciéndose de esta manera hermoso un cuerpo; es á saber: por comunicación de la razón que viene de lo divino.

III. El alma, *por la fórmula de hermosura que hay innata en ella*, reconoce la hermosura en los cuerpos, que sería la idea misma, si se la abstrajese de la materia. Si quitas de en medio las piedras, el edificio, que antes era extrínseco, queda reducido á la forma interna, que es individual, aunque aparezca en muchos objetos, y se limita sólo por la materia externa. El alma, pues, contemplando la forma que en los cuerpos vence y subyuga á la materia informe, y congregando la belleza dispersa en los objetos, la refiere á sí propia, y á la forma individual que posee, y la hace consonante y amistosa, y *armónica* con esta forma íntima. Las armonías de la voz son producidas por otras armonías latentes en el alma, y hacen que el alma perciba lo bello, mostrándole su propia naturaleza reflejada en otras cosas. Y esto baste acerca de las bellezas que se perciben por medio de los sentidos, que como imágenes y sombras decoran la materia, y producen admiración grande de sí en los ojos que las contemplan.

IV. Preciso es que hermosee el ánimo quien ha de contemplar la belleza intelectual, que deleita y hace gozar mucho más que la corpórea. La belleza superior á ésta, y no aparente á los ojos, ha de contemplarla el alma sin instrumentos ú órganos, levantándose sobre el sentido. Y no podremos hablar de bellezas intelectuales y morales, ni del esplendor de la verdad ó de la virtud, si no las poseemos. Los efectos que esta belleza produce son primero una suave admiración y estupor, luego amor y deseo y movimiento delicioso.

V. Sólo brilla en el alma la belleza natural, cuando hemos vencido la deformidad, esto es, el apego á la materia. ¿Y qué es lo que atrae en estos amores suprasensuales? No ciertamente la figura, no el color, no la magnitud, sino el alma, que carece de color y se contempla á sí misma, ó bien percibe en otra alma la magnanimidad, la justicia, la *sophrosyne*, la fortaleza, la honestidad.... Imaginemos un alma torpe, intemperante, inicua, rica en concupiscencias y en perturbaciones, cercada de temores y aquejada de envidia, no pensando nunca sino en cosas mortales y abyectas, sierva de impuros deseos, haciendo la vida que le es propia, y sufriendo cuantas torpezas le sugiere el cuerpo. No es esta la propia esencia del alma, sino un mal adventicio que la impurifica y la contamina, y la arrastra á lo externo, á lo ínfimo y á lo oscuro. Distraída así y arrebatada por las cosas sensibles, llena de las infecciones del cuerpo, como quien se ha entregado á la

materia y ha contraído la naturaleza material, trueca su propia forma en otra inmunda, y pierde su natural hermosura, como quien se revuelca en el lodo, y acontécele todo esto *por conmixtión con una naturaleza extraña.* Por lo cual, si quiere recobrar su prístina hermosura, es forzoso que borre tales inmundicias, y, purificándose, vuelva á ser lo que era; y á la manera que el oro resulta puro y sincero, si se le aparta de la tierra que le cubre, así el alma recobra su pureza cuando se libra del torpe comercio con la materia.

VI. El alma recobra sólo la virtud y la hermosura cuando se restituye á su primitiva pureza. Entonces resplandece con la luz intelectual que le es propia, y se hace semejante á Dios. «Como dice antigua sentencia, la *sophrosyne* y la fortaleza y toda virtud es *una purificación.*» Purificada el alma, hácese idea y razón, en todo incorpórea, intelectual y divina, de donde brota la fuente de la hermosura y todo lo á ella semejante. Por donde el alma, reducida al *nous* ó *intellecto*, medra maravillosamente en hermosura; y el entendimiento y cuanto de él procede, hácese, no ajeno, sino propio ornamento del alma, que sólo entonces merece tal nombre. Y por eso se dice que el bien y la hermosura del alma consiste en que sea semejante á Dios, que es el ente y la esencia, y el bien y la hermosura. De este sumo bien y hermosura emana la hermosura del entendimiento. En cuanto á la belleza que decimos de los cuerpos, el alma la produce, porque, como es cosa di-

vina y partícula de la misma belleza, hace hermoso cuanto toca, según la capacidad de su naturaleza.

VII. El alma, ahuyentadas las nubes de los afectos materiales, torna sus ojos á la luz de la belleza intelectual, y se inunda en deleite inexprimible, y en aquella luz encuentra el bien sumo. Toda alma tiene natural apetito hacia el bien. El que penetra en lo más sagrado de los templos, primero ha de purificarse, y deponer sus vestiduras y caminar desnudo, para que, rechazando cuanto es ajeno del Dios, pueda contemplar sólo lo divino, sincero, sencillo y puro, de quien todo pende, á quien todo dice relación, y por quien todas las cosas son, viven y entienden, porque Él es causa de la vida, y del ser y del entender. Y quien esto llega á ver, ¡en qué amores arde, en qué deseos se abrasa, anhelando vehementísimamente por la unión! ¡Cómo se mezclan en él el deleite y el temor! Lo que primero hemos apetecido como bueno, aun antes de haberlo visto, después de obtenido nos deleita como hermoso, poseídos de cierto saludable estupor, y de verdadero supremo amor y ardiente afecto, desdeñando los otros amores y las cosas que antes teníamos por bellas. Quien llega á contemplar las formas de los Dioses ó de los demonios, ¿qué estimación ha de hacer de las formas corpóreas? ¿Pues qué diremos del que haya contemplado la belleza en sí misma, la belleza pura, no atada á las carnes ni á ningún género de materia, ni moradora de la tierra ni del cielo? Todo lo demás es adventicio y mezclado, y

todo procede de este primer principio, que no recibe nada de nadie, y dándose á todos, permanece siempre el mismo. No es infeliz quien no alcanza los hermosos colores y los cuerpos hermosos, ni quien pierde el poder, el principado y el reino, sino quien carece de la posesión de aquello sólo por cuyo amor conviene despreciar todos los reinos é imperios de la tierra, del mar y del cielo.

VIII. ¿De qué modo el alma contempla la hermosura retraída en los arcanos de Dios? Dejando fuera los sentidos y cuanto contemplaba con ellos, volviendo la espalda á toda hermosura corpórea, y conociendo que todas ellas son imágenes, vestigios y sombras, debe aspirar á aquello esencial de que son imágenes. Quien tome por verdaderas esas sombras, se ahogará míseramente, como el que quisiera perseguir su propia sombra en el agua. Quien no abrace más que las formas corporales, vivirá siempre entre tinieblas y fantasmas. Busquemos nuestra dulce patria, la fuente de donde procedemos. No habemos menester ni caballos ni naves para este viaje; sino cerrar los ojos corporales, y abrir aquellos otros que todos los hombres poseen, aunque muy pocos los usen.

IX. ¿De qué modo el alma llega á la verdadera hermosura, y qué hermosura es esta, y qué es lo que contemplamos con esta vista interior (que es la razón contemplativa)? No es posible alcanzarlo todo de una vez. Se ha de educar el alma contemplando las obras bellas y virtuosas,

y luego las almas que las producen. ¿Y cómo entenderás en qué consiste la belleza del alma? Volviendo sobre ti mismo y contemplándote, y si no ves en ti la hermosura, imitarás al escultor, que para lograr una estatua hermosa, escinde de aquí, corrige de allá, lava y afina. De igual manera, tú irás quitando lo superfluo, enderezando lo torcido, ilustrando lo oscuro, y no dejarás de trabajar en tu estatua, hasta que irradie en ella el divino fulgor de la virtud, hasta que veas á la *sophrosyne* asentada firmemente en su majestad pura y sagrada. Cuando esto logres y te contemples puro y uno, sin mezcla de elemento extraño, y veas en ti la verdadera y sola luz, que ni es susceptible de medida, ni está circunscrita por ninguna figura, y es inmensa, superior á toda medida y más excelente que toda cantidad; si de esta luz usas, ya no necesitarás otra guía. Fija entonces la mirada, y se hará manifiesta á tus ojos la belleza. Pero si tus ojos están manchados con impurezas, ó débiles por larga desidia, no resistirán aquella efusión de luz, y se deslumbrarán y no distinguirán nada, porque el que ve ha de ser semejante á la cosa vista, antes de ponerse á contemplarla. Ni los ojos verían el sol, si no se hiciesen solares (es decir, acomodados al sol), *ni el ánimo la belleza; si él mismo no es hermoso*. Preciso es, pues, que el alma se haga *deiforme* y enteramente hermosa, si ha de contemplar á Dios y la hermosura. Así, primero ascenderá sobre el entendimiento, y verá allí la hermosura de las ideas. Y todavía sobre ellas está la misma natura-

leza del bien, que derrama lo bello en torno suyo y es principio y fuente de hermosura, el cual (distinguiendo entre lo inteligible) quizá pueda decirse que es cosa distinta y más alta que las cosas que allí tienen hermosura.

En la *Enéada V*, libro VIII, comienza el tratado de la hermosura inteligible.

I. Pruébase que hay en el entendimiento humano una belleza natural, que hace hermosa la materia ruda. Por eso Plotino juzga deficiente el principio de imitación, puesto que el alma, usando de su razón íntima, enmienda los defectos de la naturaleza. De aquí se infiere que hay en el entendimiento una forma y una belleza más alta que en ninguna obra de arte, y á la vez más poderosa; porque en las obras del arte aparece dispersa, y en el entendimiento unida. «Imagínate dos moles de piedra: la una en bruto y sin desbastar; la otra trabajada ya por el arte, y convertida en estatua divina ó humana: si divina, de una Gracia ó de una Musa; si humana, no de un hombre cualquiera, sino de un hombre ideal que el arte ha formado, congregando la hermosura de muchos. La piedra trabajada por el arte parecerá hermosa precisamente, no por ser piedra, porque si no, cualquier otro pedazo de mármol tendría igual virtud. Esta forma hermosa no la tenía la piedra, sino que estaba en el artífice antes de pasar al mármol. Y no pasa entera, sino que continúa en la mente del artífice, y en el mármol no resulta pura ni tal como el artífice la imaginaba, sino en cuanto la materia ha obedecido al arte.»

Posee, pues, la mente del artífice una idea de hermosura mayor y más excelente que todo lo que sale al exterior. La música en el sonido sensible es producida por otra música superior al sentido. Y si alguien desprecia las artes porque proceden imitando á la naturaleza, se ha de responder: primero, que la naturaleza también imita (á las ideas); segundo, que las artes no imitan sencillamente lo que se ve con los ojos, sino que se elevan á las mismas ideas, que dan el ser á la naturaleza; tercero, que el arte añade mucho de su propio fondo, cuando falta algo para la perfección. Y así, Phidias hubiera podido hacer su Júpiter, no imitando nada de lo que veía con los sentidos, sino imaginándole tal como el mismo Júpiter aparecería, si alguna vez se mostrase á nuestros ojos.

II. La belleza en los objetos naturales es cierta forma impresa por la misma naturaleza en la materia que domina. ¿En qué consiste la hermosura de estos objetos, sino en una forma inmaterial, que tampoco es la primera hermosura, y que todavía se puede reducir á la unidad? Si el cuerpo por ser cuerpo fuera bello, seguiríase que la razón agente, por no ser cuerpo, no es bella. Y como la belleza luce así en lo pequeño como en lo grande, síguese que tampoco depende de la masa. Añádase á esto que mientras la forma está fuera del alma, no la percibimos ni hace efecto en nosotros, y sólo concebida intelectualmente nos atrae. Y que la belleza no consiste en la magnitud ni es cosa material, nos lo prueba el

encontrarse también en las ciencias y en las virtudes y en otras cosas inmateriales, como es de ver cuando en un alma humana contemplamos la sabiduría, y con ella nos deleitamos, y la amamos, no mirando á la forma del cuerpo, que quizá no sea hermosa, sino penetrando la íntima esencia. Pero si tú mismo no te encuentras antes hermoso, en vano buscarás la belleza, porque su conocimiento no es más que una reminiscencia.

III. La belleza que aparece en los objetos materiales no es otra cosa que una imagen de otra belleza que reside en la naturaleza, y que á su vez es imagen de la otra razón ó idea de belleza más alta, que está en la mente humana, de donde procede á la naturaleza toda hermosura. Esta luz del alma es un destello de la luz de la primera é increada hermosura, que reside en la mente divina. Aquí Plotino abandona casi la materia estética para explicarnos la manera cómo del entendimiento divino son derivación las ideas, y cómo la felicidad ó el estado beatífico consiste en la eterna contemplación de estas mismas ideas. El entendimiento divino, sin dejar de ser uniforme, se manifiesta de un modo omniforme en las ideas, entero en cada una de ellas, pero con diversas propiedades.

VIII. La primera y suprema hermosura es un todo sin defecto alguno. ¿Quién la definirá, pues, si no posee este mismo todo? Los que admiran la hermosura terrena no saben que lo que les arrastra es una imagen de esta otra más alta hermosura. No tienen razón, sin embargo, los que me-

nosprecian la hermosura de este mundo, porque en ella se deleitó su propio artífice, y es imagen del *paradigma* ó dechado de hermosura que hay en su entendimiento.

IX. ¿Dónde hay hermosura sin esencia? ¿Dónde esencia sin hermosura? Quien quita la hermosura, quita la esencia. El ser es apetecible porque es el ser y es hermoso, y de igual suerte lo bello es apetecible porque es bello y *porque es*. Cuál de los dos es causa del otro, si la hermosura de la esencia, ó la esencia de la hermosura, no importa averiguarlo, puesto que una es la naturaleza de entrambos. En cuanto una cosa participa de esencia, participa también de hermosura, y al contrario. Participando, pues, todas las cosas de lo bello *uno*, es necesario que participen también de la esencia *una*. Esta falsa esencia de los cuerpos necesita que se le agregue una imagen de hermosura para que parezca hermosa, y para que sea algo.

El capítulo x trata de la contemplación beatífica y del esplendor que irradiará de las ideas. Reminiscencias platónicas: círculo de Jove, de los demás dioses, de los demonios, etc., etc.; Júpiter mismo y los hombres que merecen amar y contemplar esto juntamente con Jove, ven la belleza universal que emana de todas las cosas y que participa de la belleza absoluta. Y de tal manera irradia, que á sus mismos contempladores los trueca en hermosos; no de otro modo que los que suben á una alta montaña toman el color de la tierra adonde suben. En el mundo divino, el co-

lor es la hermosura, ó, más bien, cuanto allí existe es perfecto color y soberana hermosura. Los que no ven el todo, sólo juzgan y nombran belleza á la que luce en la superficie; pero los que se embriagan en el néctar *del todo*, y dejan que por todos los resquicios de su alma penetre la belleza, no quedan en meros espectadores, como si el contemplador estuviese fuera del espectáculo y el espectáculo fuera del contemplador, sino que ven la hermosura dentro de sí mismos, como divina y como una, aunque ellos ignoren que la poseen; no de otro modo de el que está poseído del divino favor de Apolo ó de las Musas.

En el capítulo XIII se explica alegóricamente el mito de Saturno (el entendimiento divino) que castra á su padre (esto es el bien mismo), dividiendo en muchas formas (así lo explana Marsilio Ficino) el don uniforme de su padre.... La belleza del mundo corpóreo es sombra de la belleza del mundo incorpóreo. La belleza del alma, imagen de la belleza de la primera inteligencia, que irradia de sí un esplendor como de luz.

El libro V de la tercera *Enéada* trata del Amor, siguiendo muy de cerca las huellas de Platón, y reproduciendo á veces textualmente sus palabras. El amor es apetito de belleza, reminiscencia, deseo de engendrar en lo hermoso. Los que recuerdan la suprema hermosura, aman la corpórea como imagen de ella; los que están envueltos en las nieblas y ceguedades de la pasión, tienen por verdadera y real esta hermosura de acá abajo.

Capítulo II. Distinción de la Venus Urania y la *demótica*. «La Venus celeste, nacida de Saturno, esto es, del entendimiento, es tan pura, inviolable y permanente como él, y ni quiere ni puede bajar á este mundo, porque es de tal naturaleza, que jamás se mueve hacia lo inferior: sustancia separada y esencia que en ningún modo participa de la materia. La cual esencia, más bien debemos llamar Dios que demonio, porque nace de un acto reflejo del entendimiento divino que, amándose, engendra el Amor, y la *sustancia* y la esencia, á la manera que la luz que circunda al sol, eternamente procede de él y á él vuelve como en círculo. El amor que es esencia antecede al amor que no es esencia, y llámase *Eros* porque procede de una visión. No entraremos en la interpretación simbólica y embrolladísima del mito platónico de Poros y Penia.

Cuentan que Plotino, absorto siempre en la contemplación de lo universal y de lo uno, y desatento de todo lo particular y relativo, solía decir de su discípulo Dionisio Longino, ministro famosísimo y consejero heroico de la reina Zenobia: «Es un filólogo, y no un filósofo.» Pero si es cierto que Longino no nos ha legado una teoría *de la belleza en sí* que, por su carácter universal y sintético, pueda ponerse al lado de las especulaciones de los neo-platónicos, también lo es que, además de haber dado independencia á la técnica literaria más que ningún otro crítico de la antigüedad, acertó á distinguir del concepto de lo bello el concepto de lo sublime,

no discernido hasta entonces ni hecho objeto de tratado aparte. No se crea, por eso, que Longino llegara en las breves páginas de su tratado περὶ ὕψους á desembrollar la noción, que por primera vez adivinaba y describía por sus caracteres exteriores, más bien que la analizaba. El mismo título que tradicionalmente dan sus intérpretes á este libro de Longino, no es con todo rigor exacto, á lo menos en el sentido moderno, aunque lo será si entendemos la palabra *sublime* conforme á su valor latino, como sinónima de *elevado*. Realmente, lo que persigue Longino, es lo más excelente y perfecto en toda manera ó estilo, sin que entre casi nunca en sus apreciaciones la idea de discordancia entre el pensamiento y la forma, que los modernos suponemos inseparable de la idea de lo sublime, como de la idea de lo cómico, aunque por razón contraria. Longino declara rotundamente que lo sublime es aquello en que estriba la mayor excelencia del discurso, y casi todos los ejemplos que trae pueden referirse, ó á la belleza, ó á otras cualidades estéticas secundarias, sólo dos ó tres á la sublimidad propiamente dicha. Á Longino le parece sublime todo lo que es acabado en cualquier género. No penetra en la esencia de la sublimidad, aunque á veces ronda muy de cerca el castillo, dando por caracteres de lo sublime, unas veces el producir admiración y asombro, y otras veces la fuerza. Su efecto, añade, es el del rayo; como si se congregasen en un solo punto todas las energías morales del orador.

¿Hay un arte especial para lo sublime? pregunta Longino. Algunos afirman que lo sublime es ingénito en el orador, y que no es susceptible de ser enseñado, sino que la naturaleza lo dicta. Con todo eso, no se ha de decir que lo sublime está fuera de los lindes del arte. Cierto que su principio radica en la naturaleza; pero el arte ayuda á adquirir el hábito de lo sublime, ó más bien sirve de freno al ingenio, y le impide arrojarse al despeñadero. La naturaleza sin el arte es como ciego que camina, ignorante de la tierra que pisa. No se confunda lo sublime con lo hinchado y aparatoso, ni con el tumulto de imágenes. Como el entendimiento humano tiende naturalmente á lo grande, suele equivocar la grandeza verdadera con la ficticia, pero la hinchazón es vicio no menor en el estilo que el cuerpo humano. No hay cosa más seca que un hidrópico. Quien busca siempre lo agudo, extraordinario y brillante, suele dar en lo pueril, y del afán constante de agradar nacen los abusos del estilo figurado. Defecto no menor que éstos es el que llamó Teodoro *delirio extemporáneo*, y consiste en fingir el calor que no se tiene ni el asunto permite, prorumpiendo el orador, como embriagado y fuera de sí, en la expresión de afectos de que se halla muy lejos.

Es el tratadito de Longino una escuela práctica de buen gusto, donde se da más al freno que á la espuela. No encuentran gracia ante él ni el estilo frío, ni las falsas agudezas y alusiones pueriles, que él personifica en Timeo, ni el afán des-

medido de buscar pensamientos recónditos, achaque de aquella y de todas las épocas decadentes, ni el falso simulacro de grandeza y la vana pompa de las palabras, que algunos confunden con lo sublime. La piedra de toque de éste es el efecto que produce en el alma, es á saber, cierta majestuosa elevación y un noble aprecio de nosotros mismos, que nos alegra y levanta sobre nuestra habitual condición, y nos hace partícipes de las maravillas que entendemos. Cuando nada de lo que se oye llega al espíritu, y queda sólo el vano estrépito en los oídos, la grandeza es falsa, y no va más allá del ruido de las palabras. Otra condición de lo sublime es venir preñado, por decirlo así, de pensamientos, que se graban profunda é indeleblemente en el alma, y ofrecen al espíritu copiosa materia de meditación. El último de los caracteres de lo sublime es su universalidad, en cuanto produce efecto en los hombres de condición y estado más diversos.

Cinco son las fuentes de lo sublime: 1.ª Alteza de espíritu. 2.ª Lo patético ó el entusiasmo. 3.ª Uso de las figuras de pensamiento y de dicción. 4.ª Noble y discreta elección de las palabras. 5.ª Composición magnífica de estas mismas palabras.

Manifiesto está el criterio puramente retórico que guía á Longino, y cuánto se aparta de la noción de lo sublime universalmente aceptada por la estética moderna, para la cual ha de carecer absolutamente de sentido la expresión de sublimidad aplicada á la dicción, á las figuras y á la

composición de las palabras. Y, sin embargo, Longino, en fuerza de su delicado espíritu literario, llega á darse la mano con nosotros, cuando deshace la confusión introducida por Cecilio entre lo sublime y lo patético, ó cuando explana su doctrina de la sublimidad en los pensamientos. Débemos educar (dice) nuestra índole en lo grande y magnífico, para que se haga noble y ávido de cosas excelsas. La sublimidad de los pensamientos es imagen de la grandeza del alma, que puede manifestarse hasta por el silencio mismo, v. gr., el de Ayax en la *Odisea.* Si el orador es de espíritu vil y bajo, ¿cómo ha de producir nada digno de la posteridad? Sólo los grandes hombres dicen las grandes cosas. Por eso Homero abunda más que otro alguno en pensamientos sublimes.

Esta admiración por Homero, culta y reflexiva, fruto maduro del último árbol de la ciencia griega, es uno de los mayores encantos del tratado de Longino. Se le puede tachar de algo injusto con la *Odisea*. Los *Corizontes*, predecesores instintivos de nuestra crítica homérica, no habían convencido á Longino, y él tenía las dos obras por de la misma mano; pero comparaba al poeta de la *Odisea* con el sol en su ocaso. Tachaba de prolijas sus narraciones y de increíbles sus fábulas, por ser la ancianidad más dada á la narración que á la acción; y no encontraba en la *Odisea* el hervor de afectos, la variedad y riqueza de elocuencia y la continua grandeza de la *Iliada*. Los sueños de la *Odisea* (añade), aunque sean de los que envía el mismo Zeus, son sueños al cabo,

y bastan para demostrar que cuando los grandes artistas han perdido el vigor de lo patético, se refugian en la descripción de las costumbres, y propenden á la comedia y á la pintura de caracteres.

Hay en todo esto, ingenio, que se convierte casi en ingeniosidad, y que de puro delicado y sutil resulta falso: así no acierta Longino en atribuir á la vejez de un poeta lo que es consecuencia de un estado social distinto de aquel en que fué posible la primitiva epopeya homérica; pero no puede negarse que esta manera de crítica, íntima y psicológica, que quiere llegar á la obra por el análisis de la índole del poeta, era una novedad y un adelanto entre los antiguos, en términos que nada igual nos ofrece la misma escuela de Alejandría.

Nace también la sublimidad (según Longino) de las circunstancias reunidas para producir efecto ó hacer un cuadro, v. gr., en la segunda oda de Safo, y en la descripción homérica de la tempestad. Si el fragmento sáfico está impropiamente citado por ejemplo de sublime, no ha de negarse que Longino le analiza con sutil primor. No parece (escribe) que una sola pasión impera en Safo, sino que su alma es el centro de todas las pasiones.

No quiere Longino que el estudio de los detalles degenere en esas menudencias realistas que hacen en el discurso el mismo efecto que el ripio en las construcciones, así como nos enseña que la amplificación sin grandeza de ideas ni unidad

de composición es cuerpo sin alma, entendiendo por amplificación la muchedumbre, pompa y boato de las palabras.

Es Longino, juntamente con Quintiliano, uno de los pocos escritores que han puesto entusiasmo, belleza poética é instinto de creación en la crítica literaria. Bajo su pluma nacen sin esfuerzo las frases pintorescas y galanas. Compara el efecto de la elocuencia de Cicerón con un rocío suave. Presenta á Platón disputando á Homero, como un atleta, el premio en la carrera. Los poetas y escritores ilustres son «fuentes sagradas, de donde se exhala suavísimo vapor, que penetra el alma, no de otro modo que el que se desprende del antro de Delfos y enajena á la sacerdotisa, moviendo su lengua para que pronuncie sus oráculos.» ¡De cuán alta manera entiende la imitación Longino! Nos aconseja pensar siempre, cómo hubiera dicho esto Homero, cómo Platón, Demóstenes ó Tucídides. «Así, volando delante de nosotros las imágenes de estos grandes varones, llénase nuestro ánimo de cierta noble emulación y se levanta sobre su nivel ordinario.» Pensemos también en el juício de la posteridad, sin cuyo saludable temor sólo se producen borrones.

Las imágenes, simulacros ó ficciones en que nos parece contemplar los objetos mismos, son grande ornamento del discurso, pero no debe prodigarlos el orador tanto como el poeta, cuyo fin principal es despertar la admiración. La poesía admite la invención fabulosa, pero la oratoria nunca ó rara vez, aunque la empleen fuera de

propósito nuestros oradores modernos. Á veces las imágenes refuerzan el vigor de las pruebas, porque nada hace tanto efecto como lo que entra por los ojos.

Las figuras y lo sublime se fortifican mutuamente; pero el discurso con figuras solas resultaría sospechoso. Vale más que estén encubiertas, y nada sirve tanto para velarlas como lo sublime, y lo patético, y la brillantez del pensamiento, porque así la luz mayor oscurece á las menores, y los artificios retóricos quedan como anegados entre tanta grandeza y profusión de luz.

¿Es preferible lo sublime que tiene algunos defectos, á lo mediano perfecto, y que nunca decae? ¿Cuál obra es preferible, la que tiene menor número de defectos, ó la que, con tener algunos, se acerca más al ideal de lo sublime? Longino se declara resueltamente contra la medianía elegante. Rara vez una grandeza extraordinaria ostenta la misma pureza que lo mediano. Al contrario: el talento mediano corre menos riesgo de tropezar en faltas, porque no aventura nada, y camina siempre sobre seguro, sin temor de que su propia grandeza le despeñe. ¡Cuán perfectos son Apolonio y Teócrito! Pero ¿quién preferiría ser Apolonio ó Teócrito antes que Homero, ó quién Baquílides más bien que Píndaro, ó Ion antes que Sófocles? Lo sublime, aunque sea desigual, es preferible siempre á cualquier otro género de belleza. ¿Por qué grandes escritores como Platón y Demóstenes han descuidado esas menudas perfecciones que abundan en Lisias y

en Hipérides? Porque la naturaleza no ha hecho del hombre un animal inferior y de baja ralea, sino que le ha lanzado á la arena del mundo como animoso púgil sediento de gloria, infundiendo en su ánimo vehemente pasión por lo sublime y divino, de donde resulta que el ámbito del mundo viene corto al pensamiento humano, el cual traspasa los cielos y vuela allende los límites del orbe. Por eso no admiramos un arroyuelo, y reservamos nuestra admiración para el Nilo, el Danubio ó el Rhin, y mucho más para las soledades del Océano.

Lo sublime nos levanta á la esfera de los dioses. La falta de defectos evita la censura; pero no granjea alabanza, mientras que un sólo pensamiento sublime compensa todos los defectos de una obra. Mejor es que se aunen la naturaleza y el arte, y en esto estriba la suma perfección; pero si en una estatua se busca sólo la armonía y la semejanza, en el discurso se exige además lo sobrenatural y lo divino.

Hasta en la explicación de los fundamentos de la armonía de las palabras se aparta Longino de la trivialidad retórica, asentando que la armonía del discurso no habla sólo al oído, sino al alma, por cierta afinidad y unión que el alma tiene con lo armónico. ¡Lástima que quien tan hondamente penetraba en la misteriosa correlación de los sonidos y de los afectos, haya dado peso con su autoridad á la doctrina lamentable de las palabras *bajas* y de las *nobles* ó *generosas*, llevándola hasta el extremo de reprender en Homero

la naturalísima metáfora *hervir* el mar, y en Teopompo la expresión *canastillo de viandas*. Quizá sea éste el único lunar de este áureo tratado *de lo sublime*. Y tan allá lleva á Longino esta preocupación de la nobleza en las palabras, que le hace dar el triste consejo de expresar las cosas por términos generales, para huir de la supuesta bajeza, y con ella de todo color en el estilo.

Pero todo se le perdona al llegar al postrer capítulo, el más elocuente de todos, verdadero grito de un alma nacida para la libertad y digna de la era de Pericles. Estas dos páginas, para las cuales no hay encarecimiento bastante, son como el canto del cisne de la oratoria antigua ahogada por la ruína de la fibra moral, y por el cesarismo. Trata el autor de investigar las causas de la penuria grande de lo sublime en medio de tanta habilidad dialéctica y técnica como había en su tiempo. Y todavía con más valor que Quintiliano ó Tácito, ó cualquiera que sea el autor del diálogo *de las causas de la corrupción de la elocuencia*, señala como primera la destrucción del gobierno popular, porque nada hay que levante los ánimos y excite la emulación y el talento oratorio tanto como la libertad. «Á nosotros, que jamás hemos aplicado los labios á ese vivo é inagotable raudal de elocuencia, quiero decir, á la libertad, sólo nos es concedido, cuando más logramos, convertirnos en magníficos aduladores. Un esclavo podrá ser hábil en muchas ciencias, pero nunca será orador; porque al esclavo (como dice Homero) el Dios que le reduce

á servidumbre le priva de la mitad de su alma. La servidumbre es como esas cajas en que se encierra á los pigmeos para impedirles crecer.»

Sin duda por precaución oratoria ha puesto Longino estas duras verdades en boca de un filósofo á quien no nombra, y quizá también para responder en nombre propio con otras más duras, mostrando que no nace la esclavitud sino donde debe nacer; y que en vano aspiran á ser libres los pueblos que no empiezan por vencer el tumulto de pasiones que perturban nuestra vida, la codicia, el amor á los placeres, el lujo, el fausto, la molicie; porque absorto el ánimo en lo vil, terreno y deleznable, nunca levanta los ojos á la altura, y se secan en él las raíces de lo sublime.

En el naufragio de las obras de Longino, que fueron muchas, á juzgar por los títulos conservados por los gramáticos, pereció su tratado *De las pasiones*, que debía ser el complemento del *De lo sublime*. Este mismo ha llegado á nosotros con mutilaciones en varios pasajes; pero tal como le poseemos, no hay obra alguna de crítica en la antigüedad, si se exceptúan los diálogos de Cicerón, en que se admire tal mezcla de pasión y elocuencia, de elevación moral y de sentido de todas las delicadezas artísticas. En Longino la crítica parece una vocación religiosa, y el entusiasmo por los antiguos modelos se convierte en una manera de inspiración poética ú oratoria. Pero admirando su libro como monumento literario, hay que confesar que dejó intacta la cues-

ción de lo sublime, y que apenas llegó á vislumbrarla. Y fué lo peor que su ejemplo y autoridad, confirmada en las escuelas modernas por una traducción más elegante que fiel de Boileau, en tiempos en que el tecnicismo de los retóricos griegos era secreto de pocos, contribuyó á embrollar las ideas sobre este punto, y atrasó la ciencia, como es de ver en Burke mismo, hasta que la sutil crítica kantiana llegó á penetrar en la esencia de lo que hasta entonces se había tenido por enigma [1].

IV.

DE LA TÉCNICA ARTÍSTICA ENTRE LOS LATINOS.—CICERÓN.—HORACIO.

Ningún adelanto positivo debe la ciencia de lo bello á los romanos, como tampoco se los debe ninguna otra parte de la filosofía. Ni la crean originalmente, ni reciben, sino muy tarde, la de los griegos, y ésta sólo en sus derivaciones y con-

[1] En esta rápida enumeración de los retóricos griegos, prescindimos de otros de menos cuantía, v. gr., el famoso Hermógenes en quien se inicia la confusión de lo placentero y de lo bello, puesto que, según él, todo lo que agrada á los sentidos produce el efecto de lo bello cuando se describe. Y confirmando esto, dice el falso Demetrio Valereo en su tratado del estilo, que por eso nada hay más agradable que la poesía de Safo, donde todo es descripción de jardines y banquetes, flores y frutos, fuentes y praderas, ruiseñores y tórtolas, amores y gracias.

secuencias éticas, prefiriendo siempre Zenón ó Crisipo á Platón, y Epicuro á Aristóteles. Nunca hubo para los latinos de raza otro arte ni otra ciencia que el arte y la ciencia de la vida política, de la ley y del imperio. *Tu regere imperio populos, Romane, memento.*

Pueblo de soldados, de agricultores, de usureros y de legistas, todo lo demás en Roma es importación elegantísima, pero importación al cabo. Por eso dura tan poco, é influye más que en Roma misma, en los pueblos que nacieron de sus ruínas, romanizados por las artes de su política. La verdadera y legítima poesía de Roma está en la acción, en la vida, en la historia y en el simbolismo y en las fórmulas de su derecho. Roma no ha escrito más poema que el poema jurídico, ni ha inventado más filosofía que la *razón escrita* de sus leyes.

Lo cual no fué obstáculo para que floreciera en las orillas del Tíber una admirable cultura literaria, en tiempos en que la civilización romana iba perdiendo su carácter indígena, y á fuerza de hacerse universal é inmensa, y cobijar bajo sus alas á todos los pueblos, acababa por dejar el áspero sabor del terruño latino.

Tuvo esta cultura sus legisladores y sus retóricos, elegantísimos expositores de cuantos preceptos de utilidad práctica para el artista habían dictado los griegos, y aun si se quiere, más sutiles y minuciosos que ellos : habilísimos medidores del ámbito de una cláusula ó del circuito de un período, pero extraños casi del todo á los funda-

mentos de las mismas teorías artísticas que con verdadero calor y elocuencia exponían.

Ya antes de Marco Tulio habían escrito de arte retórica el orador Antonio (uno de los interlocutores de los diálogos ciceronianos) y algún otro; pero sus obras se perdieron, oscurecidas sin duda alguna por la fama y brillo mayor de los tratados del orador arpinate, á quien sólo nuestro español Quintiliano logró sustituir en las escuelas, por el mayor rigor didáctico y por haber compendiado en un solo libro lo que antes andaba esparcido en muchos y desemejantes.

Las obras retóricas de Cicerón se dividen generalmente en dos grupos. Al primero pertenecen las de su mocedad, verdaderos apuntes de clase en estilo árido y escolástico, llenos de menudencias técnicas y de divisiones y subdivisiones de palabras y figuras. Así los dos libros *De la Invención Retórica*, y así también los cuatro de la *Retórica á Herennio*, que en su forma actual no es ciertamente de Marco Tulio, y parece pertenecer á un cierto Cornificio, pero que, en la doctrina, es ciceroniana pura, y hasta presenta larguísimos trozos copiados del *De inventione*. La mayor parte de los preceptos de estos libros están tomados del arsenal de la retórica vulgar, en su parte más empírica y rutinaria, como si sus autores se hubiesen propuesto formar un orador por reglas mecánicas, no de otro modo que quien educa un carpintero. En estos tratados suyos, que Cicerón olvidó, ó reprobó indirectamente, en años maduros, no se acierta á vislumbrar más principio estético

que el de la comparación y depuración de las formas naturales, á la manera de Zeuxis, que para hacer el simulacro de la diosa, eligió cinco de las más hermosas doncellas de Crotona, y de rasgos de la una y rasgos de la otra fué componiendo su tabla.

Este procedimiento de selección materialista no podía satisfacer en el vigor de su entendimiento al acusador de las concusiones de Verres, al émulo de Hortensio, al defensor de Milón, al que marcó con el hierro candente de su palabra las espaldas de Catilina, de Marco-Antonio y de otros malvados insignes. Ni podía satisfacerle la imitación de un solo modelo, aunque trajese siempre delante de los ojos á Demóstenes, á quien tan poco se parecía en el fondo; ni había de considerar como ideal la fría imitación del nervioso estilo de Tucídides ó de la templada elegancia de Lisias, que preconizaban muchos en Roma con el nombre de *estilo ático*, como si hubiesen tenido los atenienses una sola forma y modo de decir.

Tenemos, pues, un nuevo Cicerón retórico, y éste ciertamente de la especie más alta y noble, grande orador él mismo, y poseedor de todos los secretos de su arte, del cual habla con una elocuencia no alcanzada nunca después de Platón por labios humanos. Y nada se acerca tanto á un diálogo platónico como los tres *De oratore*, aunque les falte la vivísima poesía dramática que alcanza efectos de tragedia en el *Fedón* y efectos de comedia en el *Gorgias*. Añádase á los libros *Del orador*, como necesario complemento, la

historia de la elocuencia romana trazada en el diálogo *Brutus, sive de claris oratoribus*, y el breve tratado, dirigido también á Bruto, donde se trata de determinar en qué consiste la verdadera perfección del orador, y cuál es el óptimo género de oratoria.

De la parte crítica é histórica, que es el mayor encanto de estos diálogos, no incumbe tratar aquí, fuera de que sería temerario hablar de Cicerón y exponer sus ideas con otras palabras que con las propias suyas, inspiradas por la misma Diosa de la persuasión. Lo único que aquí importa notar es que el fondo de las especulaciones artísticas de Cicerón, aunque vago y no bien definido, es académico ó más bien platónico puro. Cicerón es, en filosofía, un aficionado ó *dilettante* maravilloso, á quien no se han de pedir tanto ideas nuevas como amplificaciones y vulgarizaciones elocuentes de los principios ajenos, cuando éstos se presentan al desarrollo oratorio. Cicerón ha influído poderosamente en la general cultura humana, por el talento, á tan pocos concedido, de hacer sensible y halagüeño lo abstracto, de sacar la filosofía de la escuela y traerla á la plaza pública y á las moradas de los humanos. Sus ideas no son ni muchas ni muy nuevas; pero las fórmulas, en que las ha encerrado, tienen perpetuidad marmórea. Mil escritores, antes y después que él, han protestado contra la separación de la filosofía y la elocuencia; mil han impugnado la retórica vulgar; pero no hay quien, al tratar este punto, no recuerde aquellas palabras ciceronia-

nas: «No saqué mi elocuencia de las oficinas de los retóricos, sino de los jardines de la Academia.» Nadie inculcó con tanta vehemencia como él que, sin la filosofía, nadie puede ser elocuente, porque nada podrá saber de la vida, de los deberes, de la virtud y de las costumbres, ni tratar con majestad, amplitud y riqueza lo que se refiere á las pasiones y afectos del alma. Ni la doctrina platónica del ideal, del tipo ó del ejemplar preexistente en el artista, ha encontrado nunca, fuera de los escritos del maestro, expresión más monumental y acabada que aquella *species eximiae pulcritudinis*, que imperaba en la mente del artífice de Atenas cuando labraba la estatua de Jove ó de Minerva, sin contemplar ningún modelo vivo, sino el dechado de eterna perfección que regía su arte y su mano. Por eso, el orador perfecto con que Cicerón sueña, todavía no ha aparecido entre los mortales, ni él tiene por tal á Demóstenes ni se tiene á sí mismo.

Lo que son para la oratoria los diálogos de Cicerón, es decir, un código admirable de preceptiva racional y sana, basado en la experiencia más que en la especulación, eso mismo son para la poesía, todavía con menos rigor científico, las ingeniosas y desenfadadas epístolas de Horacio, quizá la parte más genial de sus obras, y la que ostenta mayor variedad y riqueza de tonos, ora ensalce, considerándolas por el lado ético, las excelencias de Homero, «que nos enseña mejor que Crisipo y que Crantor, lo que es útil y honesto,» ora condene con injusticia notoria la antigua poe-

sía romana, y defienda la causa de la imitación griega, en su último y más refinado período, que no daba ya cuartel á Ennio, ni á Nevio, ni á Lucilio, ni siquiera á Plauto, cuanto menos al *oprobio rústico* de los versos fescenninos, y á los hórridos metros del *Carmen Saliare*.

Horacio es un tipo de intolerancia estética, un ingenio helenizado y que procura arrojar de sí cuanto tiene de romano. ¡Y eso que á veces es tan romana la inspiración de sus *Sátiras*! Sus preocupaciones literarias contra todos sus predecesores, sin exceptuar el mismo Catulo, tan griego como él, no son efecto de un humorismo pasajero, sino de una tendencia literaria constante y marcadísima, que no puede llamarse teoría, porque no se presenta con aparato didáctico, sino envuelta en chanzas, pero que indudablemente quiere convencer, dogmatizar y hacer escuela, sobre todo en la *Epístola á los Pisones*. No anduvo tan ciega la tradición de los humanistas al llamarla *Arte Poética*, así como fué inocencia de algunos echar de menos en ella un orden que no viene bien á ninguna composición poética, y que riñe con los giros caprichosos y errabundos del ingenio de Horacio. Pero la doctrina está allí clara y patente, inflexible y severa como en un código, y reducida á versos de tono axiomático, con su sanción penal al canto, en forma de agudísimos dardos satíricos. Generalmente son aforismos que corresponden á leyes eternas del espíritu humano.

De la Poética de Horacio se pueden deducir,

entre otras, las siguientes verdades estéticas, que presentamos sin más orden que el que el poeta quiso darles.

1.ª *Unidad y simplicidad de la obra artística:*

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

Horacio ha insistido mucho en este precepto capital; y se muestra implacable con las infracciones á la unidad de composición, que él castiga con los sabidos símiles del monstruo de cabeza humana y varias plumas, del retazo de púrpura, del escultor que mora cerca de la escuela de Emilio, hábil en reproducir las uñas y el cabello, pero infeliz en el conjunto de su obra, etc., etc.

2.ª Libertad relativa de la ficción poética y de la pictórica, siempre que no aunen elementos discordantes:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas,
Sed non ut placidis coeant immitia....

Es el mayor derecho que se concede al poeta en esta especie de carta constitucional, y á pesar de ser tan amplio en los términos, todavía ha servido á algunos para reprobar, con autoridad del Venusino, la mezcla de lo trágico y lo cómico.

3.ª Poca estimación merece, y aun puede llamarse vicio, la ausencia de defectos, si carece de arte:

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.

4.ª La facundia y el orden lúcido nacerán por sí mismos de la materia, cuando el poeta la escoja acomodada á sus fuerzas:

> .... *Cui lecta potenter erit res,*
> *Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.*

5.ª Renovación continua de las lenguas, imperio en ellas del uso y autoridad del poeta para modificarle, y estampar su cuño propio en el lenguaje:

> *Licuit, semperque licebit*
> *Signatum praesente nota producere nomen.*

¡Y se cita á Horacio como partidario de la inmovilidad académica, cuando precisamente lo que él hacía en el arte y en la lengua romana era una obra de docta revolución!

6.ª Armonía de las formas métricas con el asunto de la composición. No nacieron del acaso, sino de esa oculta correlación y analogía:

> *Singula quaeque locum teneant sortita decenter.*

7.ª Invasión natural de unos géneros en otros, Horacio no es partidario de los géneros acotados y cerrados sobre sí:

> *Interdum tamen et vocem Comoedia tollit.*

8.ª Importancia y necesidad de lo patético. No

basta la fría elegancia sin la moción de afectos, ni puede lograrla el artificio sin una pasión real del poeta :

Non satis est pulchra esse poemata : dulcia sunto,
Et quocumque volent, animum auditoris agunto....
Si vis me flere, etc.

9.ª Importancia de la tradición poética, y respeto que se le debe en los personajes épicos ó dramáticos que ella ha creado :

Famam sequere....

10. Si el poeta lanza á la escena personajes de su propia invención, *personam novam*, ha de infundirles una lógica interna que determine todas las manifestaciones de su carácter :

Et sibi constet.

11. Ventaja (ya reconocida por Aristóteles) en los asuntos tradicionalmente consagrados por el arte homérico, sobre los de pura invención :

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota, indictaque primus.

12. Libertad en la imitación :

Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres.

13. Conveniencia entre las partes de la fábula:

Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

14. El estudio ético de las pasiones, afectos y condiciones humanas, necesario al poeta dramático:

Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

15. Superioridad de la acción respecto del razonamiento en la obra dramática:

Segnius irritant animos demissa per aures;
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus....

16. Significación moral del coro como persona trágica. Pasaje de los más bellos de la Poética y de los menos entendidos hasta nuestros días.

17. El arte griego, como dechado histórico de perfección, y materia de continuo estudio:

...............*Vos exemplaria Graeca*
Nocturna versate manu, versate diurna.

18. Ni el arte sin el ingenio, ni el ingenio sin el arte:

Ego nec studium sine divite vena
Nec rude quid prosit video ingeniam.

19. Absurdo de la teoría que supone necesario cierto género de insania en el artista, confundiendo la locura ó la enfermedad con el estro poético:

......Et excludit sanos Helicone poetas
Democritus.......... ....

20. Doctrina del buen seso y de la moral filosófica, como verdadera fuente de la materia poética:

Scribendi rete sapere est et principium et fons.
Rem tibi socraticae poterunt ostendere chartae.

21. Imitación de la vida humana, como único fundamento de la verdad dramática:

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatorem....

22. Espíritu desinteresado, sereno y libre que el arte exige, y su apartamiento de toda utilidad y granjería prosaica:

Praeter laudem, nullius avaris....

23. El arte, no obstante, puede tener un fin útil en el alto sentido de la palabra, ó bien un fin simplemente estético, ó ético y estético á la vez, y esto es preferible, en concepto de Horacio:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae.
Omne tulit punctum, etc.

24. Verosimilitud en la ficción :

Ficta voluptatis causa, sint proxima veris.

25. Comparación ligera de la poesía con la pintura *(Ut pictura poesis)*, interpretada en sentido demasiadamente lato, hasta los tiempos de Lessing, que marcó el primero los límites de ambas artes.

26. Proscripción absoluta de los poetas medianos, derivada de la excelencia intrínseca del arte que cultivan, en comparación con las demás artes liberales :

Sic animis natum inventunque poema juvandis ,
Si paulum a summo discessit, vergit ad imum.

27. Necesidad de severa y rigurosa lima :

Nescit vox missa reverti

y de duro y viril aprendizaje :

Qui studet optatam cursu contingere metam,
Multa tulit, fecitque puer....

28. Importancia y valor de la crítica, y cualidades propias del crítico, personificado en Quintilio y en Aristarco :

Quintilio si quid recitares....

Tal es esta admirable tabla de derechos y de-

beres literarios. Su inmortal juventud no la han marchitado diez y nueve siglos, y hoy está tan en vigor como el día en que fué promulgada. Sólo dos artículos de esta Poética han caducado y tienen un valor histórico: la regla de los cinco actos y la proscripción del cuarto interlocutor en el teatro. Horacio, como todos los antiguos, propende al arte docente, y señala á la poesía un fin civilizador, recordando con cierta *Saudade*, él, poeta de épocas cultas, los triunfos que en las edades primitivas lograba el *vates*, deslindando lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado, dictando la ley del matrimonio, levantando los muros de las ciudades, y escribiendo en tabla las primeras leyes. Pero este trascendentalismo social, esta *poesía civil*, como dicen los italianos, que le parece la corona más excelsa del arte, no le impide reconocer la legitimidad de aquellos géneros poéticos, cuyo solo fin es lo deleitable, como él dice; lo bello, como diríamos hoy. En realidad, lo único que imperiosamente exige al poeta es el *ingenium*, la *mens divinior*, y el *os magna sonaturum*. Lo demás depende en gran parte del tiempo y de la civilización en que el poeta florece, y lo que era posible en la remota edad del mítico Orfeo, no lo era ya en la de Horacio.

No hay sistema literario en la *Epístola á los Pisones*, si por sistema se entiende una serie de proposiciones encadenadas por método científico; pero puede decirse que hay un sistema latente más espontáneo que reflexivo, en el cual se combinan algunas tesis *a priori*, como el principio de

unidad de composición, con muchos datos experimentales depurados por el gusto más exquisito de que hay ejemplo en la historia literaria. Por eso, hasta los lugares comunes han encontrado en Horacio su forma definitiva é imperecedera, propia para vivir como vive en todas las memorias y en todas las escuelas del mundo, gloria no alcanzada por ningún otro legislador literario, ni siquiera por Boileau.

Las obras de los hispano-romanos del imperio (que serán materia del primer capítulo de esta historia) y el voluminoso libro en que Vitrubio consignó de una manera exclusivamente histórico-práctica los procedimientos de la arquitectura romana, completan el desarrollo brevísimo de la técnica artística entre los latinos. En cuanto á la metafísica de lo bello, puede decirse, sin mentir, que de todo punto la ignoraron.

V.

DE LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS.—SAN AGUSTÍN.—EL PSEUDO-AREOPAGITA.—SANTO TOMÁS.

No vino á enseñar estética el Verbo Encarnado; pero presentó en su persona y en la unión de sus dos naturalezas el prototipo más alto de la hermosura, y el objeto más adecuado del amor, lazo entre los cielos y la tierra. Por él se vió magnificada con singular excelencia la naturaleza humana, y habitó entre los hombres

todo bien y toda belleza. Ya le había llamado proféticamente el Salmista: «Resplandeciente en hermosura entre los hijos de los hombres.» La revelación por el Cristo instauró todas las disciplinas, y también la disciplina de lo bello, aclarando, rectificando y completando lo que entre sombras habían alcanzado por el esfuerzo de su razón los filósofos antiguos; pero esta influencia del Cristianismo en la filosofía del arte se ejerció lenta y calladamente, de tal modo, que por muchos siglos los apologistas, los doctores y los teólogos cristianos apenas fijaron su atención en la doctrina de la belleza, y hoy mismo la estética cristiana está latente más bien que escrita, y se saca de los Padres de la Iglesia antes por derivación y consecuencia lógica que como sistema ni organismo científico. Los mismos escolásticos no la metodizaron, y todas sus luces estéticas brillan ocasionalmente, en tratados de muy diversa índole.

En los primeros siglos cristianos, aquella misma durísima reacción contra el mundo antiguo y contra la ciencia carnal que hincha y no edifica; aquel mismo exaltado *tradicionalismo*, que hizo prorumpir á los apologistas de la escuela africana, especialmente á Tertuliano, y aun á Arnobio y Lactancio, en tan recias invectivas contra la filosofía humana, hasta declararla *falsa* y *vana*, y *necias* todas sus especulaciones (*cogitationes omnium philosophorum stultas esse.—Falsam et inanem esse philosophiam)*, puso en boca del mismo Tertuliano acerbas condenaciones de los es-

pectáculos, las cuales venían á caer de rechazo sobre ciertas formas artísticas. Y así como el arte pagano había exaltado y adorado idolátricamente la forma humana, fué empeño de los primeros escritores cristianos el abatirla y vilipendiarla, juntando á veces en una misma absoluta reprobación la carne y las obras de la carne.

«La belleza propiamente dicha (escribe Orígenes), no pertenece á la carne, que no es sino fealdad.... Toda carne es como heno.» De aquí la opinión, muy extendida en los primeros siglos (sobre todo en la Iglesia griega), conforme á la cual Nuestro Señor no era hermoso corporalmente. Así lo afirma en términos expresos Clemente Alejandrino en el *Pedagogo*.

Pero estos extremos, nacidos de una aprehensión vehementísima del valor de la belleza suprasensible, en cotejo con la cual parecen sombras y vanidades las bellezas que con los ojos corporales vemos, habían necesariamente de templarse, andando el tiempo, por una estimación recta y adecuada del valor de todas las criaturas. Y así como la escuela catequética de Alejandría volvió por los fueros de la razón, y la puso tan alta como cualquier filósofo gentil, afirmando, por boca de Clemente Alejandrino y Orígenes, que la filosofía preparaba y purificaba el alma para recibir la fe, y que la ciencia había sido dada á los griegos como una especie de *Testamento* ó ley propia, que les preparaba á recibir el Cristianismo, después del cual tampoco había de tenerse por inútil, puesto que, si antes era necesaria para

la justicia, luego era muy provechosa para la piedad; de la misma suerte comenzó á entenderse que el resplandor de la belleza en las criaturas, y la interpretación artística que el hombre hacía de esta belleza, aunque vestigios y sombras de otra increada hermosura, no eran dignos de anatema, sino antes bien de purificación y cultivo. Así aparecieron bautizados, casi á un mismo tiempo, el arte y la ciencia cristianos.

Leyendo con atención las obras de los doctores eclesiásticos, saltan á cada paso ideas y nociones de materia estética, ya sobre la belleza misma, ya sobre el arte. De ellas no puede formarse un conjunto razonado, pero son piedras, algunas de ellas magníficamente labradas, para todo edificio futuro. La influencia platónica, que algunos sistemáticamente niegan, penetra donde quiera en Clemente Alejandrino, y es el alma de las pocas páginas que consagra á lo bello el falso Areopagita. No niega el autor de los *Stromata* la enseñanza socrática; al contrario, la invoca, para ponderar y realzar lo que vale la belleza moral; y aun usando de cierto medio apologético, muy común entonces, y peligroso ahora, quiere persuadir que Platón tomó estas ideas de los libros santos ó de la primitiva revelación. En el *Pedagogo* inculca la necesidad de purificar el espíritu, el hombre interior, lo más bello que el hombre tiene. Y en esta idea es en la que continuamente insisten los Padres con un alcance más bien ético que estético. La estética resulta indirectamente, y sin que ellos la busquen, de la continua exhor-

tación á procurar aquella hermosura que resplandece allí donde habita Dios, aquella hermosura de quien «*el Rey se enamora.*»

Exposición de conceptos estéticos propiamente dichos, sólo se encuentra en San Agustín y en los libros atribuídos al Areopagita. Uno y otro continúan la tradición platónica. San Agustín había compuesto un libro especial *sobre* lo *bello*, pero él mismo no le conservaba, y sólo podemos conjeturar lo que fué, por varios pasajes esparcidos de otras obras suyas, v. gr., las *Confesiones*, el *De vera relligione*, el *De música*, la *Ciudad de Dios*, la *Doctrina cristiana*, etc. Son ideas y fórmulas sueltas, á las cuales es difícil dar enlace. Enseña, v. gr., que la hermosura del cuerpo consiste en la congruencia de las partes, acompañada de cierta suavidad de color. Otras veces da por forma de la belleza la unidad y la integridad, mediante la cual concurren todas las partes á un fin común. San Agustín distinguió con claridad varios caracteres de la belleza, incluso el de la armonía *(convenientia)*, y afirmó que lo bello tenía por sí propio *(per se ipsum)* un valor intrínseco y no dependiente de una relación externa, como lo útil. Las criaturas le sirvieron de escala, como al discípulo de Diótima, para levantarse desde la contemplación de la belleza sensible á la de la belleza inteligible, rastreando en los cuerpos, en las ideas, en los números, el reflejo de la belleza primera. En lo que escribió de música, reviven las doctrinas armónicas de los pitagóricos. Y sobre todos estos restos de la sabi-

duría antigua, trabándolos, enlazándolos y vivificándolos, se levanta la idea cristiana, expresada en este apóstrofe de las *Confesiones*: «Ninguna cosa habría bella, si no hubiese recibido de tí la hermosura:» *(Nulla essent pulchra, nisi essent abs te);* lo cual más dogmáticamente repite en otro pasaje: «Toda belleza procede de la belleza suma, que es Dios.... Sé muy bien (añade) que todas las hermosas ideas que desde la mente y alma de los artífices han pasado á comunicarse á las obras exteriores que crean y fabrican las manos artificiosas, dimanan y provienen de aquella soberana hermosura, que es superior á todas las almas, y por la cual mi alma suspira continuamente día y noche. Los mismos artífices que fabrican y aman estas obras tan delicadas y hermosas, toman y reciben de aquella hermosura suprema el buen gusto, idea y traza de formarlas.... [1].»

Quoniam pulchra trajecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est. Así venía á decir la estética cristiana su primera y última palabra, de la cual sólo un confuso rumor había llegado á los platónicos, entre las nieblas de la gentilidad. Para San Agustín, como para ellos, aunque muchas cosas hermosas sean visibles, no lo es en ningún modo la misma hermosura, propiedad trascendental del ente realísimo. Pero este continuo anhelo á

[1] Cito por la excelente traducción del P. Ceballos, tan vulgar entre nosotros.

la fuente de eterna vida no arrastra á San Agustín á reprobar como vanidad la hermosura corpórea, antes le reconoce su propia belleza, aunque sea la última : *In suo genere, quamvis extremam*, por más que en otros lugares, usando de la vehemencia del tono oratorio, y atento sobre todo á un fin de moralista cristiano, la llame «belleza mínima, temporal y carnal, que Dios otorga á los malos, para que no parezca gran bien á los buenos.» Sobre ella pone San Agustín la belleza interior, que unas veces define por la justicia, y otras por la virtud inteligible. La mayor parte de los textos suyos que se alegan parecen referirse á esta belleza moral, y sólo tienen sentido dentro de esta idea. Hermoso es para San Agustín «el que es justo, el que no codicia lo ajeno, el que reparte su haber con los pobres, el que es de bueno y recto consejo, el que está dispuesto á entregar por la confesión de la verdad sus miembros al tormento.» Hay, pues, cierta hermosura en la justicia *(quaedam, ergo, est pulchritudo justitiae)*, y esta es la que amaban los hombres en los mártires, cuando las bestias destrozaban sus miembros.

Como el lenguaje filosófico de San Agustín está todavía muy distante de la precisión y del rigor de la escolástica, y además en ninguna parte ha dado una teoría completa de la belleza, no es fácil deducir de sus palabras si consideraba la belleza como objeto del amor propiamente dicho, ó de la inteligencia. Sin embargo, el verbo *amar* vuelve con notable insistencia bajo su pluma

Amabam pulchra inferiora.... Non amamus aliquid nisi pulchrum?.... Non possumus amare nisi pulchra?.... Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova; de todo lo cual parece inferirse que San Agustín no distinguía lógicamente el concepto de bien del de belleza, y que consideraba esta última como término de aquella aspiración de la voluntad, que él ha expresado con tan ardorosas y valientes exclamaciones: «Dentro estabas y yo fuera, y allí te buscaba.... Conmigo estabas, y yo no estaba contigo, porque me apartaban de ti aquellas cosas que si no existieran en ti, no tendrían existencia.»

Sobre toda belleza humana, aun sobre la misma belleza interior, cuya raíz es la justicia, se levanta, en el sistema de San Agustín, la belleza del Dios humanado: «Hermoso como Verbo de Dios, hermoso en el vientre de la Virgen, hermoso en el cielo, hermoso en la tierra, hermoso en los milagros, hermoso en los azotes, hermoso invitando á la vida, hermoso no cuidando de la muerte; hermoso al rendir el alma, hermoso al recobrarla, hermoso en el madero de la cruz, hermoso en el sepulcro, hermoso en el cielo.»

Fuera de esta inefable concepción, todo el sistema estético de San Agustín se cifra en esta palabra: *armonía*; armonía en el reposo, armonía en el movimiento. Él ha cristianizado la concordia de los números pitagóricos. ¿Qué es para él el universo sino un *inmenso y perfectísimo canto de inefable modulador?*

Esta nota de armonía supone la de *totalidad*

sobre el compuesto, y por eso nos enseña San Agustín que de partes imperfectas puede resultar cierta perfección estética en el compuesto, donde agradan algunos detalles que, mirados aisladamente, nos parecerían defectuosos y hasta feos. Por eso no hemos de considerar en un edificio solamente un ángulo, ni hemos de apreciar sólo por la lindeza de los cabellos la hermosura humana.

Y tan allá lleva San Agustín esta doctrina suya de la armonía y conveniencia, que no duda en afirmar que hasta en nuestros mismos vicios no hay cebo mayor ni más poderoso estímulo que nos encadene al deleite sensible, que la congruencia y armonía aparentes, ni puede hallarse hombre tan pecador y caído que no guarde en el fondo de su miseria algún rastro y efigie de la belleza y la verdad. Para el doctor hiponense, donde quiera que hay orden, hay belleza, hasta en los infiernos, porque todo orden procede de Dios, y toda naturaleza, por extrema, por ínfima que sea, puede llamarse hermosa en comparación con la nada.

Nadie cree hoy en la autenticidad de las obras atribuídas en otras edades á San Dionisio Areopagita; pero el valor propio y la importancia histórica que estas obras tienen en los anales de la teología y de la filosofía, han ido creciendo, lejos de menguar, con el trascurso de los siglos. Nadie, á no ser algún eclesiástico francés, empeñado en sostener la autoridad y el crédito de las *Areopagíticas* y las tradiciones dionisíacas de su

Iglesia, puede tomar por cosa seria la atribución de tales obras al juez ateniense, contemporáneo de los Apóstoles, que oyó á San Pablo anunciar la resurrección y el beneficio de Cristo; pero no habrá quien con atención recorra estos libros, ya tan poco leídos, sin admirar con su traductor, el mártir arzobispo de París D'Arboy, la sublimidad de la enseñanza que contienen, y lo que valen como cuerpo de doctrina, lo elevado, fervoroso y puro de su teología, la profundidad y audacia de su filosofía, y aun el andar majestuoso y solemne de su dicción y el resplandor platónico de su estilo. *Ave del cielo* le llamó San Juan Crisóstomo, asombrado de lo muy hondamente que desentrañaba el sentido de las Sagradas Escrituras y de la alteza y exactitud con que discurría sobre Dios y su naturaleza y sobre los attributos divinos. Apócrifos y todo, estos libros se remontan á no menor antigüedad que el siglo IV, y por el método y por las divisiones y por la cantera de ideas que encierran, fueron una de las principales bases de la escolástica. Á ellos casi exclusivamente se debe el elemento platónico, que es tan fácil discernir en la filosofía de la Edad Media; á ellos la conservación de las antiguas doctrinas del amor y de la hermosura contenidas en el *Fedro*, y en el *Simposio*, y en las *Enéadas*. Nunca son más platónicos y más alejandrinos los doctores de la Edad Media, que cuando comentan al falso Dionisio. Allí bebieron su inspiración, torciéndola unas veces y acrecentándola otras con los raudales de la ciencia cristiana, Escoto Erígena,

Gilberto de la Porrée, Juan de Salisbury, Alberto, Santo Tomás y Dionisio Cartujano, de todos los cuales hay ó explanaciones ó glosas de los escritos de este anónimo griego, llamado recientemente por el Abate Uccelli, *el más sublime y el más metafísico de los Padres*. Estos libros son el *De Coelesti Hierarchia*, el *De Ecclesiastica Hierarchia*, el *De divinis nominibus*, el *De Mystica Theologia*, y algunas *Epístolas* [1].

En el *De divinis nominibus* es donde está contenida la teoría estética, que el Areopagita considera, no como ciencia aparte, sino como una derivación de la teoría del bien.

«Los teólogos (dice el pseudo-Areopagita) miran el bien como cosa hermosa y como hermosura, y como amor y como cosa digna de ser amada, y le dan otros nombres divinos, dignos de esa suprema hermosura, que es la fuente de todas. En su causa, que comprende la universal hermosura, no se dividen ni se distinguen lo bello y la belleza. Pero en las cosas existentes, decimos que es hermoso lo que participa de la hermosura, y llamamos hermosura á la que es cau-

[1] *Beati Dionysii (Areopagitae) Martyris Inclyti Athenarum episcopi et Galliarum Apostoli opera.......... Lugduni, apud Gulielmum Rovillium* 1572, 16.° 690 pp. (Van unidas las epístolas de San Ignacio, San Policarpo y San Marcial, y el *Commonitorium* de Vicente Lerinense.)

Œuvres de Saint-Denys l'Aréopagite, traduits du grec; précedées d'une Introduction où l'on discute l'authenticité de ces livres, et où l'on expose la doctrine qu'ils renferment et l'influence qu'ils ont exercé au moyen âge; par l'abbé D'Arboy.... París, 1845, Segnier et Bray.

sa de todo ser hermoso, y de todo esplendor y armonía, á la manera de una luz que reparte por todas las criaturas sus rayos, ó de una fuente inestañable que comunica adonde quiera sus aguas. Y esta hermosura se llama Κάλλος, porque llama hacia sí todas las cosas, congregándolas todas en sí. Y esta belleza es hermosa en todas sus partes; y es más que hermosa, y es hermosa porque es siempre de la misma manera, y ni nace ni muere, ni se aumenta ni se disminuye, ni es en unas partes hermosa y en otras fea, ni hermosa en un tiempo y fea en otro, ni hermosa con relación á unas cosas y fea con relación á otras, ni parece á unos hermosa y á otros fea, sino que ella misma, por sí, y de un modo uniforme, existe siempre hermosa, y contiene en sí de un modo eminente la hermosura de todas las cosas que llamamos hermosas. En esa naturaleza simple y excelente preexistió de un modo causal toda belleza, y de ella han recibido, cada cuál según su género, todas las cosas el ser bellas, armónicas y ordenadas, como que se unen el principio trascendental de la belleza, que es causa eficiente y movedora de todas las cosas, á quienes contiene y rige por el vínculo del amor de su hermosura, y es á la vez causa igual de todas ellas, puesto que todo se hace por razón y amor de lo bello. Y es causa ejemplar, porque todo se determina conforme á ella.»

Enseña terminantemente el Areopagita que lo hermoso es la misma cosa que lo bueno, y que no hay criatura que no tenga parte de lo bueno y de

lo hermoso, y no aspire á la bondad y á la belleza, de la cual participan hasta las cosas no existentes. Esta belleza y este bien, cuya realidad objetiva afirmaron por primera vez los platónicos, reside de un modo sobresustancial en Dios, y se afirman de él, aunque hagamos abstracción de todas las cosas creadas.

Tal es, en los escritos del Areopagita, la primera constitución algo metódica de la estética cristiana, con formas y tecnicismo platónico. Afirmación de la belleza sobresustancial como idéntica al bien, y como dechado, prototipo y ejemplar de las cosas creadas; y este arquetipo, no en la nebulosa región de las *ideas* académicas, sino predicándose de Dios, como se predican la verdad y el bien.

La confusión, visible en el Areopagita, entre los conceptos de hermosura y de bien, ya identificados ó no bien discernidos muchas veces por los platónicos, desaparece ó se va aclarando en la escolástica de la Edad Media, y principalmente en Santo Tomás. Con declarar que el bien y la belleza, aunque sean una misma cosa en el sujeto, se distinguen *racionalmente*, quedaba de hecho consolidada la independencia de la estética como ciencia distinta de la ética. Increíble parece que algunos modernos, que se dicen tomistas, y especialmente un Jesuíta alemán, cuyo libro corre con desmedido aplauso en nuestras escuelas, hayan mostrado tanto empeño en volver á embrollar lo que Santo Tomás tan admirablemente distinguió, y hayan pretendido escudar con el nom-

bre del Santo ciertas especulaciones sentimentales, reducidas, en último término, á confundir lo bello con lo amable, y á atribuir á la voluntad lo que el gran maestro dominico atribuye tan claramente á la potencia cognoscitiva.

Santo Tomás no es autor de estética, en el riguroso sentido de la palabra, y tiene mucho de aventurado y temerario el fervor de sus discípulos por convertirle en maestro de filosofía del arte, cuando casi ninguna de las cuestiones que hoy plantea esta ciencia, y que tanto influyen en la técnica, están resueltas ni indicadas siquiera en sus libros. Es más: si se exceptúa el comentario sobre el Areopagita, Santo Tomás no ha tratado nunca *directamente* ninguna cuestión de metafísica de lo bello, aunque por incidencia, y al hablar de lo *honesto* y procurar discernirlo de otras nociones afines, derrame luz esplendorosísima sobre el primero y capital de sus problemas.

Para llegar á entender algo del pensamiento del egregio Doctor, es muy buen camino dejar aparte las extrañas derivaciones y consecuencias que sacan de él los escolásticos modernos, teólogos peritísimos sin duda, pero ajenos los más de ellos al arte. Formaría muy errada idea de las ideas de Santo Tomás sobre la belleza, quien las conociese sólo al través de Yungmann, v. gr. No me lisonjeo yo de acertar á exponerlas, porque el tecnicismo escolástico presenta enormes dificultades para los que nos hemos educado en otro estilo filosófico; pero tengo la esperanza de no tor-

cerle ni alterarle, en apoyo de ningún sistema. Por ahora seré simple expositor [1].

Pregunta Santo Tomás en la 2.ª 2.ᵈᵉ, quaestion 145 *De honestate*, art. 2.º, si lo *honesto* es lo mismo que lo *hermoso*. Parece que no, porque la razón de lo honesto se toma del apetito, y lo hermoso es lo que se apetece por sí. Al contrario, lo bello mira más bien á la potencia cognoscitiva. Además, la hermosura requiere cierta claridad, la cual pertenece á la razón de gloria, al paso que lo honesto dice relación de honor. Siendo, pues, cosas diferentes entre sí el honor y la gloria, parece que también lo son lo honesto y lo hermoso. Además, lo honesto es conforme á la virtud, y, por el contrario, hay cierto género de hermosura que se opone á ella; y así dice el Profeta Ezequiel: *Habens fiduciam in pulchritudine tua, fornicata es in nomine tuo*. Contra esto pueden alegarse aquellas palabras del Apóstol (I Cor., XII, 23): *Quae inhonesta sunt nostra, abundantiorem honestatem habent: honesta autem nostra nullius egent*. Parece, pues, que lo honesto y lo hermoso son la misma cosa; pero á esto

1 La edición de la *Summa* que manejo siempre es la que lleva por señas de impresión: *S. Thomae Aquinatis Summa Theologica, diligenter emendata, Nicolai, Sylvii, Billuarti et C. J. Drioux, notis ornata. Barri-Duci, ex typis RR. PP. Celestinorum Ludovici Guerin, editoris successorum.*

Véase además:

Del bello, questione inedita di S. Tommaso d'Aquino, con notizie storico-critiche de'codici.... Napoli, articoli estratti dalla Raccolta religiosa La Scienza e la Fede: 1869, 4.º, 70 páginas.

se responde, conforme á la autoridad del Areopagita (en el libro *De divinis nominibus)*, que para la razón de lo hermoso concurren la claridad y la debida proporción. Luego la hermosura corporal estriba en tener el hombre los miembros del cuerpo bien proporcionados, añadiéndose á esto la conveniente claridad de color. Y del mismo modo, la belleza espiritual se funda en que la conversación del hombre, ó su acción, sea bien proporcionada, conforme á la espiritual claridad de la razón. Todo esto pertenece á la razón de lo honesto, que, como en otra parte explica Santo Tomás, es la misma que la virtud, la cual, conforme á la razón, rige y modera las cosas humanas. De donde se infiere que lo honesto no es cosa distinta de la hermosura espiritual. Así San Agustín *(Quaest.*, lib. LXXXIII, *quaest.* 30), entiende por honesta la hermosura inteligible, que más propiamente se llama espiritual; y luego añade que hay muchas hermosuras visibles, que con menos propiedad se llaman honestas.

Á lo primero se ha de responder que el objeto que mueve el apetito es el bien aprehendido, pero que también la hermosura que aparece en el mismo acto de la aprehensión, se toma en concepto de bien y de cosa conveniente; y por eso enseña San Dionisio que para nosotros es tan admirable lo hermoso como lo bueno. De aquí resulta que la misma honestidad, en cuanto tiene espiritual hermosura, se hace apetecible. Por eso dicen Tulio y Platón que si pudiéramos contemplar con los ojos corporales la forma, y, por de-

cirlo así, el semblante de lo honesto, encendería en nosotros ardentísimos amores, que nos excitasen á la sabiduría.

Á lo segundo se ha de responder que la gloria es un efecto del honor, por cuanto todo lo que es honrado ó alabado, resulta esclarecido á los ojos de los demás hombres. Así como lo honorífico y lo glorioso son una misma cosa, así también lo son lo honesto y lo hermoso.

Á lo tercero se ha de responder que esta objeción se toma de la hermosura corporal, y sólo es aplicable á ella, aunque pueda decirse que también por belleza espiritual peca alguno, especialmente en cuanto se ensoberbece de la misma honestidad, conforme á lo que dice Ezequiel (XXVIII, 17): *Elevatum est cor tuum in decore tuo: perdidisti sapientiam tuam in decore tuo.*

En la cuestión 18 de *Vita contemplativa*, vuelve á afirmar el Santo que la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción, y que una y otra tienen su raíz en la razón, á la cual pertenece la luz manifestante y el ordenar en las otras cosas la proporción debida. Por eso en la vida contemplativa, que consiste en un acto de razón, se encuentra por sí y esencialmente la hermosura; y en las virtudes morales se encuentra la hermosura por participación, es á saber, en cuanto participan del orden de la razón, y principalmente en la templanza, que reprime la concupiscencia, oscurecedora de la lumbre de la razón. La vida contemplativa es, pues, especiosa en el ánimo. Y esto se significa en las Sagradas

Escrituras por Raquel, de la cual dice el *Génesis* (29), que era *pulchra facie*.

En la primera parte, cuestión 5.ª, art. 4.º, con ocasión de disputar *si el fin tiene razón de causa final*, discute el Santo aquel texto, ya alegado, del falso Areopagita, conforme al cual lo bueno es alabado como hermoso. Pero es así que lo honesto importa razón de causa final; luego lo bello parece que ha de tener también razón de causa final, y no formal.

Á esto responde Santo Tomás que lo hermoso y lo bueno son la misma cosa en el sujeto, porque se fundan sobre la misma base, es decir, sobre la forma, y por eso lo bueno es alabado como hermoso; pero que racionalmente difieren. El bien, propiamente hablando, dice relación al apetito, siendo el bien el que todos apetecen, y por eso tiene razón de fin, porque el apetito es el movimiento hacia la cosa. Al contrario: lo hermoso se refiere á la facultad cognoscitiva, y así llamamos cosas hermosas las que bastan á agradar, y lo bello consiste en la debida proporción, deleitándose el sentido en las cosas debidamente proporcionadas, como semejantes á él mismo, por ser también el sentido cierta manera de razón en donde brilla la virtud cognoscitiva. Y como el conocimiento se hace por asimilación, y la asimilación se refiere principalmente á la forma, resulta de aquí que lo hermoso pertenece á la razón de causa formal.

En la cuestión 27, art. 1.º de la 1.ª sec., se pregunta si el bien es la única causa del amor.

Santo Tomás responde que sí, á pesar de la opinión del Areopagita, según el cual, no sólo lo bueno, sino también lo hermoso, es amable. Á esto responde el Santo, lo mismo que en la cuestión anterior, que lo hermoso se diferencia racionalmente de lo bueno, por ser propio de la naturaleza del bien el que sólo en *su posesión* se aquiete el apetito. Por el contrario: á la razón de lo hermoso pertenece el que en *su aspecto* ó conocimiento se aquiete el apetito. Los sentidos que principalmente dicen relación á la hermosura, son los que propiamente se llaman cognoscitivos, es decir, la vista y el oído, los cuales más inmediatamente dependen de la razón. Así llamamos hermosas á las cosas visibles, y hermosos también á los sonidos. Pero en las sensaciones de los otros sentidos no usamos del nombre de hermosura, y no llamamos bellos ni á los sabores ni á los olores. De aquí resulta claro que la belleza añade á la bondad algún carácter perteneciente á la facultad cognoscitiva, debiendo llamarse *bien* lo que simplemente agrada al apetito, y *hermoso* aquello cuya aprehensión ó percepción agrada.

La doctrina de Santo Tomás acerca de la belleza se resume, pues, en tres conclusiones únicas. Primera, diferencia racional entre el bien y la hermosura, en cuanto la una se refiere principalmente á la facultad apetitiva, y el otro á la cognoscitiva: el primero á la voluntad, la segunda al entendimiento. Segunda, el bien es causa final; lo hermoso causa formal. Tercera, la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción.

Veamos ahora la teoría acerca del arte.

En la primera sección, quest. 57, art. 3.º, pregunta el Angélico Doctor si el hábito intelectual que es arte puede llamarse también virtud, y se propone la siguiente objeción: «Parece que el arte no es virtud intelectual, porque de la virtud no usa mal ninguno, y, al contrario, algunos artífices pueden obrar mal, conforme á la ciencia de su arte; luego el arte no es virtud. Además, las artes liberales son más excelentes que las artes mecánicas, porque las artes mecánicas son prácticas y las artes liberales son especulativas. Si el arte fuese una virtud intelectual, debería contarse entre las virtudes apetitivas; pero vemos que el filósofo (es decir, Aristóteles) (Ética, lib. VI, capítulos III y IV), dice que el arte es virtud; aunque no le cuenta entre las virtudes especulativas, de quienes es sujeto la parte científica del alma.»

Á lo primero se responde que el arte no es más que una *razón recta de hacer alguna obra* [1], y que el bien de esta obra no consiste en que sea afectado de cierto modo el apetito humano, sino en que la obra hecha por arte sea en sí misma buena. No pertenece á los méritos del artífice, en cuanto artífice, la voluntad con que hace la obra, sino cómo es la misma obra que hace. Así, pues, propiamente hablando, el arte es un hábito operativo. Y, sin embargo, en algo conviene con los hábitos especulativos, porque también pertenece

[1] *Ratio recta aliquorum operum faciendorum.*

á los mismos hábitos especulativos lo que vale en sí misma la cosa que se considera, y no solamente la relación que tiene el apetito humano con ella. Á la manera que cuando el geómetra investiga la verdad, poco importa cuál sea su disposición en la parte afectiva, sea esta alegre ó triste, tampoco importa mucho en el artífice. Y de este modo, el arte tiene razón de virtud, lo mismo que el hábito especulativo.

Y ha de añadirse que, cuando alguno que posee un arte obra un artificio malo, esto no es obra de arte, sino más bien contra el arte, así como cuando alguien, sabiendo la verdad, miente, lo que dice no es según la ciencia, sino contra la ciencia. El arte, lo mismo que la ciencia, se refiere siempre al bien, y por eso se le llama virtud. Pero en una cosa difiere de la perfecta razón de virtud, en cuanto él mismo no hace el buen uso, sino que para hacer esto, se requiere alguna otra cosa más, aunque tampoco puede haber buen uso sin arte.

Ha de añadirse, que en las mismas ciencias especulativas hay algo á modo de arte, v. gr., la construcción del silogismo, ó de la oración congrua, ó la obra de contar ó de medir. Por eso los hábitos especulativos, que se ordenan á obras de esta especie, se llaman por alguna similitud artes, es á saber, artes liberales, á diferencia de aquellas otras que se ordenan para las obras del cuerpo, y que son en cierto modo serviles, en cuanto el cuerpo está servilmente sujeto al alma, y el hombre sólo en el alma es libre. Pero las

ciencias que no se ordenan á ninguna obra de este género, se llaman simplemente ciencias y no artes. Y no porque las artes liberales sean más nobles, les conviene más la razón de arte.

En el art. 4.° pregunta el Santo si la prudencia es virtud distinta del arte, y procede de esta manera: «Parece que la prudencia no es virtud distinta del arte, porque el arte es la *razón recta de algunas abras*. Pero el diverso género de obras no hace que algunas cosas pierdan la razón de arte, puesto que hay artes diversas para diversas obras.»

Á esto se responde que donde se encuentra diversa razón de virtud, allí conviene distinguir las virtudes. Hemos dicho antes que algún hábito tiene razón de virtud, solamente porque tiene la potencia de ejecutar una obra buena; al paso que otros hábitos, no sólo tienen la potencia, sino que también la usan. El arte, pues, tiene tan sólo la facultad de la obra buena, porque no mira al apetito; pero la prudencia, no sólo tiene la facultad de la obra buena, sino también el uso, porque mira al apetito, como presuponiendo su rectitud. Y la razón de esta diferencia está en que el arte es la recta razón de las cosas factibles *(factibilium)*, y la prudencia es la recta razón de las cosas ejecutables *(agibilium)*. Difieren el *facere*, y el *agere*, en que, como dice Aristóteles (Metaph., libro IX), *facere* es un acto transitivo á la materia exterior, v. gr., el edificio y otras cosas semejantes; y *agere* es un acto permanente en el mismo agente, como el ver, el querer, etc.

La prudencia tiene con los actos humanos, que consisten en usar de las potencias y de los hábitos, la misma relación que tienen las artes con las operaciones exteriores, en cuanto una y otra son razón perfecta respecto de aquellas cosas á quienes se comparan.

Pero al fin la cosa *artificiada* no es el bien del apetito humano, sino el bien de la misma obra artificial, y por eso el arte no presupone el apetito recto. Y así es más alabado el artífice que, queriendo, peca, que el que peca no queriendo; porque es más contra la prudencia pecar queriendo, que no queriendo. Lo recto de la voluntad pertenece á la razón de prudencia, pero no á la razón de arte.

En el art. 5.º enseña Santo Tomás que el bien del arte se ha de considerar; no en el mismo artífice, sino más bien en lo *artificiado;* porque el acto que pasa á la materia exterior, no es la perfección del que lo hace, sino de la cosa hecha. Por eso no se requiere para el arte que el artífice obre bien, sino que haga una obra buena. Pero se requiere que el mismo artefacto obre bien, v. gr., que el cuchillo, ó la sierra, corten bien. El arte no es necesario para que viva bien el mismo artífice, sino solamente para que haga bien la obra artificiada; al paso que la prudencia es necesaria á los hombres para vivir bien.

De todos estos y otros razonamientos más, infiere Santo Tomás que la prudencia es virtud intelectual distinta del arte. Las virtudes intelectuales en su sistema parecen ser cinco: sa-

biduría, ciencia, entendimiento, arte y prudencia.

La percepción de la idea, ó ejemplar de la obra artística; viene á ser en el sistema tomista una especie de platonismo mitigado. En cualquier artífice preexiste la razón de las cosas que se constituyen por el arte: en todo gobernante ha de preexistir la razón del orden. Y así como la razón de las cosas que se han de hacer por el arte, se llama idea ó ejemplar de la cosa artificiada, así también la razón del orden. Dios, por su sabiduría, es el criador de todas las cosas, con las cuales tiene la misma relación que el artífice con sus artefactos. Y como la razón de la divina sabiduría, en cuanto ha creado todas las cosas, tiene razón de arte, ó de ejemplar, ó de idea; así la razón de la divina sabiduría, que mueve todas las cosas á su debido fin, debe considerarse como ley. (Quaest. 93, art. 1.°, 1.ª 2.de)

La forma artificial es la semejanza del último efecto, al cual se dirige la intención del artífice, á la manera que la forma del arte en la mente del edificador es principalmente la forma de la casa edificada, y es, de un modo secundario, la forma de la edificación.

La sabiduría, la ciencia y el entendimiento son virtudes intelectuales que versan acerca de lo necesario; el arte y la prudencia convienen en referirse á lo contingente.

La idea fundamental del Santo, la que da más precio á lo que podemos llamar, no su sistema, sino sus ideas estéticas, es la separación profun-

da que donde quiera hace entre el arte y las demás virtudes intelectuales, mostrando que el arte no lleva consigo lo recto del apetito, y que por eso, para usar rectamente de él, se requiere otra virtud distinta de la virtud moral. Ni indica jamás que el arte tenga otro fin que el arte mismo, ni otros medios que sus propios medios, de tal modo, que bien puede afirmarse que no le hubiera sonado tan mal como á sus discípulos el concepto de *forma sin uso*, que después de la crítica kantiana venimos aplicando al arte. Dice (en la 2.ª sec., cuest. 47, art. 4.º) que toda la aplicación de la razón recta á algo factible pertenece al arte; pero que á la prudencia sólo pertenece la aplicación de la razón recta á aquellas cosas en quienes cabe deliberación, es decir, aquellas en que no hay camino determinado para llegar al fin. Y como la razón especulativa constituye alguna obra de arte, v. gr., el silogismo y las proposiciones, procediendo en ellas según cierto y determinado método, resulta de aquí que, respecto de estas cosas, puede alabarse la razón de arte, pero no la razón de prudencia, y que puede darse algún arte especulativo, pero no alguna prudencia especulativa.

Con ocasión de preguntar (1.ª sec., cuest. 58, art. 5.º) si la virtud intelectual puede existir sin la moral, enseña el Ángel de las Escuelas que los principios artificiales no son juzgados, por nosotros, buenos ó malos, según la disposición de nuestro apetito, considerándolos como fines. De aquí que el arte no requiera la virtud de per-

feccionar el apetito, del modo que la requiere la prudencia.

Santo Tomás no admite el término de *creación* aplicado á las obras de arte, porque la forma preexiste en la materia en potencia (parte 1.ª cuest. 45, art. 8.º). La operación del arte se funda sobre la operación de la naturaleza, y ésta sobre la creación (1.ª, cuest. 45). El arte no puede inducir una forma sustancial, sino por virtud de la naturaleza (2.ª 2.de, cuest. 77, art. 2.º). Todas las formas artificiales son formas accidentales, y el arte no puede producir forma alguna sustancial.

La razón procede de distinto modo en las obras artificiales y en las morales: en las artificiales, la razón se ordena al fin particular excogitado por la razón; en las morales se ordena al fin común de toda la vida. Pero el fin particular se ordena siempre, y en último término, al fin común. En el arte se peca, pues, de dos modos: ó por desviación del fin particular que se propone el artífice, y este es pecado propio del arte, ó por desviación del fin común, del fin humano, lo cual propiamente no es pecado del artífice en cuanto artífice, sino en cuanto hombre, al paso que en el primer ejemplo es culpable sólo en cuanto artífice.

Las formas artificiales (según leemos en la 2.ª 2.de, cuest. 96, art. 2.º) no son otra cosa que la composición, el orden y la figura. Es doctrina de Aristóteles.

Recientemente ha aparecido un opúsculo iné-

dito de Santo Tomás, que arroja nueva luz sobre sus ideas estéticas. El Dr. Pedro Antonio Uccelli, infatigable rebuscador de autógrafos de aquel Santo, encontró el año 1869, en la Biblioteca nacional de Nápoles, un comentario inédito de los libros *De divinis nominibus* del falso Areopagita, obra comentada á porfía por los más famosos doctores de la Edad Media, como Scoto Erígena, Alberto Magno y otros.

Por graves indicios, que sería largo exponer aquí, quiere probar Uccelli (y, á nuestro entender, lo prueba) que este comentario, distinto del que anda impreso en las obras del Santo, es trabajo suyo genuíno, aunque pudiera inducir á sospechar lo contrario y á tenerle por obra del maestro de Santo Tomás, Alberto el Magno, el encontrarse ya impresos, entre las obras de éste (tomo III de la edición de Lyon), los comentarios á los otros tres libros de San Dionisio. El códice parece autógrafo de Santo Tomás, y las enmiendas é interlíneas, y las adiciones del margen, parecen excluir la suposición de que sean apuntes de cátedra, tomados por el santo doctor de las explicaciones de su maestro. Otro códice del siglo XIV, copia elegante, pero incorrecta, de la Biblioteca Vaticana, presenta el comentario sobre el libro *De divinis nominibus* como anónimo, y los otros como obra de Santo Tomás.

Si la identidad de la doctrina es prueba bastante fuerte para resolver esta cuestión, nadie dudará que nos encontramos en presencia de un escrito inédito de Santo Tomás. Así lo ha probado

el profesor Signoriello, comparando las ideas de este comentario, del cual ha impreso Uccelli toda la parte relativa á la belleza, con las luces que sobre el mismo asunto esparció el Angélico Doctor en otras obras suyas, y principalmente en el gran monumento de la *Summa*. Mi lector conoce ya las doctrinas del falso Dionisio acerca de la hermosura; sobre ellas ha especulado Santo Tomás, separándose en cosas muy esenciales del texto que comenta. Indicaré sólo las principales ideas del comentador, que, según su costumbre en otras explanaciones y glosas suyas, empieza por dividir el texto, junta luego los miembros dispersos, hace la paráfrasis, y, finalmente, da la solución de las dudas y cuestiones particulares que pueden surgir del texto comentado.

Empieza por preguntar cuál es la razón de haber el Areopagita tratado primero de lo hermoso que de lo amable ó bueno, siendo así que lo hermoso añade alguna calidad sobre lo bueno. Y responde que, entre los bienes que proceden de Dios á las criaturas, hay cierto orden que debe observarse cuando de ellos se trata. La primera *procesión formal* que se verifica en el entendimiento es la aprehensión de la verdad; después, lo que se conoce como verdadero enciende la voluntad y se recibe como bueno y mueve al deseo á dirigirse hacia ello, porque conviene que el movimiento del deseo encienda una aprehensión doble, una en el entendimiento especulativo, otra en el entendimiento práctico. Á la verdad absoluta responde la procesión de la luz (intelectual);

á la aprehensión de lo verdadero, en cuanto tiene razón de bien, responde la procesión de lo hermoso: al movimiento del deseo responde la procesión de lo amable, y por eso se trata primero de la luz, en segundo lugar de lo hermoso, y en tercero de lo amable. Y aunque lo simple sea antes que lo compuesto en el orden real, nada impide que lo compuesto, cuando se toma en razón de verdad, anteceda á lo simple, que se toma en razón de bien tan sólo en cuanto al movimiento del deseo, puesto que aquí se atiende sólo al orden de su procesión en el alma.

Y lo honesto, ¿es lo mismo que lo hermoso? El Areopagita parece confundir la belleza con el bien, aunque no con el bien útil, ni tampoco con el bien deleitable, sino con el honesto. Su comentador responde que lo hermoso, en razón de sí, comprende muchas cosas; es á saber: en primer término, el esplendor de la forma sustancial ó actual, sobre las partes de la materia proporcionadas y determinadas; así el cuerpo se dice hermoso por el resplandor del color sobre los miembros proporcionados. Esta es la diferencia específica que abraza la razón de lo hermoso. La segunda cosa que se encierra en la noción de hermosura es la propiedad de arrastrar tras de sí el deseo, y esto en cuanto es bien y en cuanto es fin. La tercera excelencia que posee, es congregarlo todo y hacerlo hermoso por el resplandor de la forma. Por lo que hace á la primera propiedad, la razón de lo hermoso se distingue de la razón de lo honesto y bueno; en cuanto á la se-

gunda y á la tercera, no se distinguen en cierto modo, porque ni una ni otra de estas dos propiedades constituyen la esencia de la belleza, sino que la una se refiere á ella, en cuanto forma, por ser propio de la forma congregar en una muchas *posiciones* de la materia y servir de lazo de unidad; y la otra se refiere á la misma belleza, en cuanto es fin. Decíamos, pues, que lo bello y lo honesto son una misma cosa en el sujeto; pero se diferencian en la razón, porque la razón de la belleza universal consiste en el esplendor de la forma sobre las partes de la materia proporcionadas, ó sobre las diversas facultades y acciones, al paso que la razón de lo honesto consiste en llevar hacia sí el deseo. Lo hermoso se dice según la proporción de la potencia al acto; de donde se sigue que lo bello añade á lo honesto cierta diferencia, y ésta no consiste en los elementos componentes, como sucede en las cosas materiales, sino en el resplandor de la forma. Lo hermoso nunca se separa de lo bueno; v. gr.: la hermosura del cuerpo considerada en el sujeto, no es cosa distinta del bien del cuerpo, y la hermosura del alma no es cosa distinta del bien del alma; pero con todo eso, la hermosura del cuerpo se dice alguna vez buena, no respecto del bien del cuerpo, sino respecto del bien del alma.

Enseña el Areopagita que la causa primera no se distingue de la hermosura y lo hermoso: la primera causa lo comprende todo, por un acto simplicísimo. Pero en las cosas existentes, es decir, en las que han recibido el ser de

otra cosa, la belleza es como una participación, ó un don recibido de la causa primera. Puede objetarse que, consistiendo la razón de la hermosura en la proporción, y no teniendo lo simple, proporción respecto de sí mismo, porque toda proporción requiere dos términos cuando menos, parece que en la causa primera y simplicísima no puede haber hermosura. Pero Santo Tomás responde que la belleza está en Dios, que es la belleza suma y la primera belleza, de la cual emana la participación de lo bello en todas las cosas que llamamos hermosas. Es condición del primer agente el obrar por su propia esencia, pero de un modo ejemplar, en todas las otras cosas, y aunque Dios sea simple en sustancia, es también múltiple en los atributos, y por eso de la proporción del movimiento al acto resulta la suma hermosura.

De Dios se dice con verdad que es hermoso y que es la hermosura, aunque estas dos cosas no difieren realmente, sino sólo en cuanto á la manera de significar. Para significar la perfección de la causa primera, decimos que es hermosa, y para significar su simplicidad, decimos que es la hermosura, esto es, la forma de las cosas hermosas, de la cual participa el ser de todas las cosas bellas y que las hace ser bellas, como de la blancura participan todas las cosas blancas.

La naturaleza de la hermosura, que es una en sí, como fluyendo de un principio, se hace propia de cada uno de los seres, según su género. Y no se ha de entender que la hermosura se dice de

Dios solo en cuanto crea toda hermorura, sino en cuanto es autor de ella por su esencia, y como causa unívoca. De lo cual se infiere que su esencia, que es Él mismo, es la suma belleza, y la primera.

Pregúntase después si es condición de la hermosura producir hermosura, y responden algunos que no, porque ninguna cosa obra, si no es una cualidad activa; y así, v. gr., la blancura no hace la cosa blanca, sino que más bien la hace el color, disgregando las partes de la materia para la recepción de la luz. Pero la belleza, como hemos visto ya, no es una cualidad activa, ni tiene cualidades activas. Á esto se responde que San Dionisio habla de la naturaleza de la hermosura universalmente considerada, como algo que es común á todas las cosas bellas, y como forma de ellas, aunque se distingue y es más ó menos apetecida, según la naturaleza de aquellas cosas á las cuales se comunica. Á la primera belleza conviene el hacer bellas todas las cosas como causa efectiva formal, pero no á la belleza formal de las cosas bellas, cuando se consideran en sí, puesto que la primera causa produce toda hermosura, haciendo que resida en uno ú otro sujeto. Ha de decirse, pues, que aquella hermosura, que es forma de las cosas hermosas, produce la hermosura de un modo formal, aunque no efectivamente; pero que la hermosura, que es la forma del primer agente, produce la hermosura *efectivamente*, no por una acción física, sino obrando por su esencia.

Si la hermosura es una forma simple, ¿cómo

concurren á ella la claridad y la consonancia? Así como para la hermosura del cuerpo se requiere que haya debida proporción en los miembros y que resplandezca en ellos el color; y si alguna de estas cosas faltase, no sería hermoso el cuerpo, así para la razón de universal hermosura, se exige la proporción de algunas partes ó principios, sobre los cuales resplandezca la claridad de la forma. Es cierto que lo simple no puede constar de cosas simples, como de partes materiales ó esenciales, pero puede proceder efectivamente de cosas diversas, sin menoscabo de su simplicidad, no de otro modo que la forma de un cuerpo mixto es algo simple, que emana de cosas diversas. Pueden, además, concurrir en el ser simple dos cosas, una de las cuales sea como el sujeto, y la otra como la esencia de la cosa. Así, á la razón de hermosura, concurren la consonancia como sujeto y la claridad como su esencia.

Enseña Dionisio que la belleza se llama bien sobresustancial, en cuanto atrae todas las cosas á sí. Pero alguien objetará que esta no es condición de la hermosura, sino del bien, dado que lo que la voluntad desea es el bien y no es la hermosura. Y si esta propiedad conviene á lo hermoso y también á lo bueno, y á lo honesto, parece que las tres cosas han de hacer sustancialmente una misma, ya que convienen en su ser sustancial. Á esto se contesta que este carácter no conviene á lo hermoso, según su propia diferencia, sino en razón de sujeto, en cuanto comunica con el bien por naturaleza de género; á la

manera que el hombre y el asno se apartan en la última diferencia, aunque convengan en lo general. Lo honesto añade á lo bueno el llevar los deseos tras de sí por su propia fuerza de dignidad; y lo hermoso añade á una y otra cosa cierto esplendor y claridad sobre lo proporcionado, es decir, sobre el orden.

Otro carácter de la belleza es el congregarlo todo. Á primera vista parece que esto no debe ser condición de la hermosura, porque de dos cosas diferentes no debe resultar un solo acto sustancial. Es así que la luz y la hermosura son diferentes, porque si no, estarían sujetos á una misma y simultánea determinación; luego, siendo el congregar acto esencial, no parece que es acto de la hermosura. Pero á la manera que el atraer hacia sí conviene á la hermosura en cuanto es fin y bien, así el congregar conviene á la hermosura en cuanto es forma, y según esto, no conviene á la luz del bien, porque de nadie es propio congregar sino de la forma, que encierra en una sola muchas *posiciones* de la materia. Y aunque la luz sea de la esencia de lo bello, lo bello añade sobre la luz una diferencia específica, por la cual se distingue de ella. La luz indica sólo emisión del rayo de la fuente luminosa; lo hermoso añade el esplendor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia. La razón de la hermosura es proporción que requiere en sí alguna diversidad. Á la hermosura le conviene algo según su esencia, y algo según su género, ya en cuanto es forma, ya en cuanto es fin. En cuanto es forma,

le conviene el congregar; en cuanto es fin, le conviene el atraer hacia sí. También la esencia puede considerarse de dos modos, ó absolutamente, y así le convienen la claridad y la consonancia; ó en cuanto es condición suya hacer partícipes á otras cosas de su hermosura, y así conviene á la primera belleza ser causa de toda belleza.

Ocho modos de hermosura señala Santo Tomás, siguiendo al Areopagita, y otros ocho defectos contrapuestos. Los modos se determinan así; la causa de la perfecta hermosura puede considerarse, ó absolutamente en la cosa que la posee, ó por comparación con otra. Si se considera en la misma cosa absolutamente, puede estimarse, ó por parte de la misma forma que resplandece sobre las partes, hermoseándolas, ó según la parte hermoseada. Según la forma, puede considerarse de dos modos: ora se atienda á la identidad de la misma forma, ora á su diversidad. Porque aquello cuya hermosura depende tan sólo de una forma, es de más perfecta hermosura que aquello cuya hermosura resulta de muchas formas. Y cuantas menos cosas le bastan para la perfección, tanto más noble es, y la que recibe siempre igual esplendor de la forma sobre sí, es de más perfecta hermosura. Si se la considera según las partes, puede atenderse al sitio de las partes en el todo, y así, lo que es hermoso en el todo, es de más perfecta hermosura que lo que es hermoso en una parte solamente. Ó puede atenderse al tiempo, y así, lo que no

siempre es hermoso es de inferior hermosura á lo que es hermoso siempre. La comparación con otra cosa puede ser comparación respecto de la causa, ó respecto del efecto. Conforme á la causa, lo que no procede de otra cosa que produzca su hermosura, es de hermosura perfecta y no deficiente, y lo que no sufre aumento ni diminución es también de hermosura perfecta. Respecto de los efectos, es decir, según que su efecto sea hermoso para unos y no para otros. También puede hacerse la comparación de dos modos: ó se comparan cosas diversas en especie, ó cosas diversas en número, aunque sean de la misma especie. Parece á primera vista que lo hermoso no lo es respecto de todas las cosas. Entre las formas hay algunas más cercanas al agente, y algunas más cercanas á la materia: las que son más cercanas á la materia están mezcladas de fealdad, porque nada es causa de torpeza sino la materia con privación; pero las más próximas al agente son más hermosas. Siendo la causa de las unas y de las otras la hermosura sobresustancial, que es Dios, parece que, si respecto de la una es hermoso, respecto de la otra debe ser feo. Ó se reducen las dos causas á un solo principio, que es Dios, ó no. Si no se reducen, no tendrá Dios relación alguna con lo torpe como efecto suyo, y entonces no se podrá decir que lo hermoso sobresustancial sea hermoso respecto de lo hermoso y de lo feo; pero si se reducen á Dios como á su causa, no pudiendo ser Dios causa de nada cuyo ejemplar no esté en él, es preciso que la idea ejemplar de

lo feo esté en él, y así debe llamarse feo, por la misma razón que, siendo idea ejemplar de lo hermoso, puede llamarse hermoso.

Á esto se responde que en Dios no puede caber ninguna fealdad, ni en sí mismo ni por comparación con algún efecto, porque, comparado con todas las cosas que proceden de él, tiene hermosura, ya sean ellas hermosas, ya nos parezcan feas. Pues así como resplandece su gloria por comparación con la gloria de los Santos, así resplandece la hermosura de su justicia por comparación con la injusticia de los réprobos. Y aunque todas las formas proceden de la primera, cuando se juntan á la materia decaen y se oscurecen, no de otro modo que la luz que resbala sobre lo negro y se confunde con las tinieblas, no por culpa de la luz del sol, sino por ser opacas las cosas que la reciben. Lo mismo acontece con las formas del arte, porque en la materia más vil se hacen menos claras, y en la más digna más. Además, lo feo, en cuanto tiene apetito á lo hermoso, participa algo de la hermosura, y en lo que es apto para recibir una forma, ya hay principio de esta forma, según dice Avicena; pero lo feo, en cuanto es cosa torpe, no tiene idea ejemplar, porque la fealdad es un defecto, del cual Dios no es causa; como tampoco lo es del mal en cuanto mal, aunque lo sea de la cosa que es torpe y mala. Y no decimos que toda luz y toda vida está en Dios porque todas las cosas procedan de él, como vivas ó lúcidas, aunque todas tengan luz, en cuanto participan de la forma, si bien no to-

das tengan vida, sino que lo decimos por el principio eficiente y cognoscitivo. Según la potencia eficiente, por la cual induce la materia en la forma, se dice que en él está la vida.

Defiende Santo Tomás, siguiendo al Areopagita, la uniformidad de la belleza en el entendimiento divino, y responde, entre otras, á la objeción de haber en el entendimiento divino muchas ideas y muchas razones, y á la de que las criaturas no están en el Criador. Á la primera contesta que las razones de las cosas que proceden de Dios comparadas con la causa eficiente, son una sola, según su ser y según su esencia, porque la misma divina esencia es la razón y la idea de todas las cosas creadas; pero según su relación con las diversas cosas creadas, tienen alguna diferencia, así como el centro, uno en esencia, tiene relación con muchas líneas, como principio de ellas. Si las ideas fuesen *simplemente* muchas, lo cual es falso, tampoco se seguiría que no fuese una sola la belleza, porque ésta implica el concepto de una sola forma como principio de todas, y por eso no es múltiple según sus diversas obras, ya que no dice especial relación á ésta ó á aquélla.

La razón y la idea, con relación á la diversidad de las cosas, pueden llamarse muchas; aunque no existe pluralidad alguna en la esencia que les contiene, y hasta podríamos decir que hay muchos principios, pero en la relación y no en el sujeto. Además, la hermosura dice participación, y lo hermoso dice participante. Y como la

ejemplaridad de las cosas formadas es respecto de la forma tan sólo, lo hermoso no tiene ejemplar en la causa primera sino según su hermosura, y por eso la belleza, trascendentalmente considerada, es uniforme, aunque en el ser de las cosas se divida.

La suprema hermosura es causa ejemplar, porque según ella se determinan todas las cosas bellas, y cuanto más tengan de hermosura, tanto más tienen de ser.

Además, nadie desea alguna cosa por su operación, sino por la semejanza que tiene con la divina hermosura, y por eso, hasta el fornicario obra por el ansia del deleite, el cual, propia y verdaderamente, sólo reside en Dios. Y aunque no todas las cosas desean la divina hermosura según que está en el mismo Dios, la desean por semejanza y la buscan entre sombras, y así no llegan á ella.

Todo está en lo hermoso como en causa eficiente, final y ejemplar, y bajo este aspecto, lo hermoso es la misma cosa que lo bueno. Todas las cosas desean el bien y la hermosura según la causa universal. Y como nadie desea ninguna cosa sino por ser en cierto modo semejante á él, algo ha de haber en todas las criaturas semejante á lo bueno y á lo hermoso por participación de ellos, y de aquí se sigue que no hay ninguna cosa de las existentes en acto, es decir, que tenga el ser completo, que no participe de lo hermoso y de lo bueno.

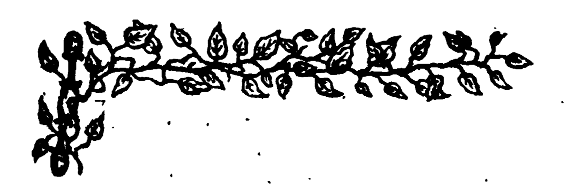
Parece, no obstante, que esto es insuficiente

para establecer la identidad de lo hermoso y de lo bueno. Lo bueno tiene razón de causa final; lo hermoso tiene razón de causa formal, porque sólo indica esplendor de la hermosura sobre las partes. Es así que el fin y la forma implican diversa intención; luego lo bueno y lo hermoso no se desean por la misma razón. Además, el deseo es siempre de cosa perfecta, y sólo la causa eficiente es causa perfecta como forma y como fin, porque nadie da el ser á otra cosa si no es perfecto en sí mismo.

Además, nadie desea lo que tiene por participación sustancial, porque el deseo es de cosas que no se tienen. Es así que todas las cosas tienen lo bueno y lo hermoso por participación sustancial; luego no todas las cosas desean lo bueno y lo hermoso. Á estas objeciones se responde que aunque la intención de las causas sea diversa, no es inconveniente que una causa según su intención se ordene á la intención de otra causa, aunque una causa no sea causa de otra según su ser. La materia no es causa de forma, sino al contrario, pero una y otra son causa del compuesto. Hemos de decir también que algunas cosas participan de lo hermoso y de lo bueno, perfecta y simplemente, y otras relativa é imperfectamente. Cuando participan imperfectamente, no es dudoso que desean la perfección en lo hermoso y en lo bueno. Cuando participan sencilla y perfectamente, pueden considerarse de dos modos: ó absolutamente en sí, ó según la capacidad respecto de la idea ejemplar. Absolutamente, no

desean lo que ya tienen, pero según la capacidad, pueden adelantar en hermosura y en bondad, conforme se acerquen más al ejemplar, y por eso desean siempre lo perfecto en hermosura y en bondad.





CAPÍTULO PRIMERO.

Ideas literarias de los escritores hispano-romanos.—Séneca el Retórico.—Séneca el Filósofo.—Quintiliano.—Marcial.

I.

TÁCHASE generalmente á los retóricos y preceptistas españoles que florecieron en el primer siglo del imperio romano, y sobre todo á la familia de los Sénecas, de corruptores de la elocuencia, y aun de todo buen gusto literario, y se afirma que por ellos se enervó y decayó el antiguo vigor de la oratoria, imperando triunfante en las escuelas el gusto declamatorio, que llegó á infestar á la larga la poesía y todas las manifestaciones del arte, hasta torcer los vuelos de Lucano y envilecer el estro festivo de Marcial. Según ciertos críticos, las cualidades nativas de aquellos retóricos, derivadas en gran parte de propensiones del ingenio español, máxime en algunas regiones de la Pe-

nínsula, tiraron fatalmente por un lado al énfasis y á la vana pompa de las palabras; por otro, á la sutileza, ingeniosidad y refinados conceptos; marcándose así desde los primeros pasos de nuestra historia literaria, ó por mejor decir, cuando la literatura española propiamente dicha aún no había nacido, los dos grandes y opuestos vicios que, andando los siglos, habían de enturbiarla y traerla á menoscabo, es decir, el abuso de color y de recursos pintorescos, y el abuso de ciertos elementos intelectuales que se designan con el nombre algo vago de ingenio ó ingeniosidad. Píntase á los retóricos cordobeses, á los Sénecas y Latrones, como una turba de aventureros literarios, que, venidos de su provincia, y ávidos de halagar los oídos, mal avezados ya, de sus dominadores, hicieron torpe granjería con el arte de la palabra, rebajándole, ya en prosa, ya en verso, á ser dócil instrumento de la adulación y concupiscencia, ó á simulacros estériles ó causas fingidas. De aquí las invectivas que tradicionalmente se repiten, no tanto contra Séneca, el Filósofo, que en todos tiempos fué tenido generalmente por escritor profundo, y de extraordinario brío de expresión, aun en medio de su manera afectadamente sentenciosa, como á su padre Séneca el Retórico, cuyas *Controversias* y *Suasorias* son eterna piedra de escándalo y dan cada día motivo á declamaciones no menores, que las que aquél ingenio cordobés recogió y nos conservó en su libro.

Acúsase, pues, á Marco Séneca, el viejo, pri-

mer individuo de la *gens Annea* que aparece en la historia, de haber sido, juntamente con su paisano Latron, si no el inventor, á lo menos el propagandista incansable y afortunado de esos ejercicios de esgríma oratoria, cuyo sólo título indica la aberración de los argumentos: *La sacerdotisa prostituída; El tiranicida puesto en libertad por los piratas; La incestuosa precipitada desde una alta peña; El sepulcro encantado; El varón fuerte sin manos; El raptor de dos mujeres; La casa encendida juntamente con el tirano; El padre arrebatado del sepulcro; La cruz del siervo*, y otras tales aún más estrambóticas, verdadero mundo de fantasmas en que se movían los jóvenes romanos, perdiendo míseramente los años de su mocedad entre tiranos y piratas, no de otra suerte que si vagasen por los campos Ciumerios. Pesa, pues, en la general opinión sobre el nombre del más viejo de los Sénecas el cargo gravísimo de haber falseado la base misma del arte oratorio, y aun de todo arte literario, haciéndole pasar de la realidad de la vida al tenebroso país de los sueños, y corrompiendo á un tiempo la materia y la forma, el asunto y el estilo, hasta reducir á juego pueril lo que antes había sido aquella *Magna et oratoria eloquentia*, que vibró y fulminó en el ágora de Atenas y en el foro romano.

Á esto se responde, en primer lugar, que la corrupción no viene en las literaturas por voluntad de un hombre solo ni de muchos, sino por algún vicio interior y orgánico que ellas traen en sí.

Traíalo la literatura latina del tiempo del imperio, no sólo por ser literatura artificial y de imitación griega, aunque esta imitación hubiese alcanzado el punto de perfección que observamos en los escritores de la era de Augusto, sino además porque, apenas llegada á la cumbre, le faltó materia viva en que ejercitarse, silencioso como estaba el foro y *pacificada* la elocuencia, como todos los demás tumultos de la antigua vida republicana, por la omnipotente voluntad del César. Á esto se agregaba el no quedar ya ni vestigios de lo que pudo ser la primitiva poesía del pueblo romano, que ciertamente tuvo algo á modo de arte, aunque elemental y rudo, y le encarnó á veces con hondo sentido hasta en sus fórmulas legales. Es más: ni el pueblo romano existía ya, imperando en su lugar una mezcla confusa de advenedizos, llegados de los últimos confines del imperio, y desligados de toda tradición con las creencias, con el régimen y con las costumbres antiguas. Galos, españoles, africanos, lo invadían todo, unos como parásitos, histriones, sacerdotes de divinidades asiáticas iniciadores en cultos misteriosos, mientras los otros penetraban en el Senado, regían las provincias, llegaban á la dignidad consular, y obtenían las insignias del triunfo. Reducida á fórmulas oficiales la antigua religión romana, sólo quedaba en los espíritus una mezcla confusa de supersticiones orientales y de teosofías, y en los hombres de más robusto pensar cierta austeridad de principios éticos y una como dirección

espiritualista que pedían á la filosofía de los estóicos, único sostén entonces de las almas bien templadas. Por lo mismo que el imperio romano tendía providencialmente á la unidad, borraba, aun sin quererlo, las diferencias locales, y acababa por inmolar la misma ciudad romana en aras del impulso y difusión cosmopolitas de la idea de Roma. De aquí la esterilidad y decadencia del arte en época de monstruosa unidad, cuando los gérmenes de cultura que podía haber en las regiones sometidas á Roma, habían sido violentamente ahogados por la universal señora, y á ella misma la debilitaba en fuerza interior lo que ganaba en extensión, cruzando y bastardeando de mil modos su raza, dilatando á otros pueblos los beneficios de sus instituciones, arrancándose, por decirlo así, del recinto sagrado de su *urbs*, y convirtiéndose en inmensa y confusa hospedería, abierta á todas las gentes. Todo el mundo era extranjero en Roma, sin tener tampoco otra patria ninguna. Y lo que acontece con la nacionalidad política, viene á reflejarse en la nacionalidad literaria. Ya hemos indicado que Roma no tuvo ni realizó otra gran poesía que su historia y su derecho, en cuya parte simbólica hay sin duda elementos estéticos singularmente admirables. Los restos informes de la poesía escrita, apenas inteligibles ya en tiempo de Horacio, perecieron bajo los desdenes de los poetas cultos, y la literatura fué en Roma flor trasplantada y que sólo duró una aurora, aunque lo bastante para difundir inmortal aroma en la historia de

nuestra Madre. Pero la decadencia debía venir rápida y fatal, como en todo arte que no es espontáneo ni popular, y que por ningún lado echa raíces en la fantasía colectiva, contentándose con halagar los oídos de muy pocos y selectos jueces. Fué, pues, la literatura latina la más breve en su desarrollo y en su producción de cuantas la historia recuerda, y al mismo tiempo la más aristocrática y la más independiente del pueblo, ó más bien de la masa enorme y confusa de hombres en medio de los cuales se desarrolló. En cuanto á la elocuencia, que sólo crece con el estímulo y caricias del mundo exterior, de hecho estaba muerta desde que esta ocasión y estímulo faltaron, por haber asumido en su persona Augusto todas las magistraturas. No volvió á resonar la voz de los tribunos, y la ensangrentada cabeza de Cicerón, clavada en los *Rostros*, fué advertencia elocuentísima para reprimir á los que pudieran aspirar á recoger su herencia.

En tales circunstancias, poca influencia podía ejercer la venida de unos cuantos retóricos de la Bética, aun suponiendo que las obras de estos retóricos hubiesen tenido la importancia y el alcance que se les quiere dar. Á lo sumo puede decirse que sustituyeron una corrupción con otra, poniendo el énfasis y la esplendidez hueca, ó, al contrario, las sentencias agudas, nerviosas y vibrantes, donde Ovidio había puesto la amplificación desleída y palabrera y todas las elegantes lascivias de su estilo muelle y femenil. Diríase á lo sumo que cierta especie de corrupción férrea y

varonil, cierto estoicismo académico y teatral venía á sustituir á otro género de corrupción lánguido y sin nervio, é indigno hasta de varones nacidos en servidumbre. Entiéndase esto de Lucano y de Séneca el Filósofo. Y por lo que hace á Séneca el Retórico, nada más vulgar que el yerro de los que, sin haber leído sus declamaciones, le tienen por autor de todas las extravagancias, frialdades y miserables inepcias que hay derramadas en ellas. Marco Anneo Séneca, el Viejo, no es orador, ni autor de *Controversias* ni de *Suasorias;* es simplemente el colector de los monumentos literarios de una época infeliz y el crítico de ella. Las obras suyas, que algo mutiladas han llegado á nosotros, no son más que una colección de trozos de discursos que había oído en su juventud, es decir, en tiempos muy próximos á Cicerón, de boca de los más famosos retóricos que entonces tenían escuela en Roma. Ya era muy anciano Séneca, cuando, á ruego de sus hijos (Lucio Anneo, llamado el Filósofo, Novato, el que más adelante fué adoptado por Galion, y vió á San Pablo ante su tribunal en la Acaya, y Mela, padre de Lucano), emprendió, ayudado por su portentosa memoria, trasladar por escrito todos estos fragmentos, y dándoles cierto orden, formó con ellos un libro, en que sólo los prólogos son obra suya, y sólo por ellos puede juzgársele.

La impresión que la lectura de estos prólogos deja es enteramente contraria á la idea que el vulgo de los humanistas se forma del primero

de los Sénecas [1]. Lejos de aparecer como fautor de los vicios literarios de su siglo, es, al contrario, censor vehementísimo de ellos; y en teoría y en crítica, parece un preceptista de la edad anterior, educado en los Diálogos Ciceronianos. No sólo habla el latín con extraordinaria pureza, siendo én esto superior á su hijo; no sólo traza retratos de oradores que sólo con los del *Bruto* de Cicerón pueden igualarse, sino que siente la decadencia y la combate en todas sus formas y modos, como verdadero predecesor que es de las empresas críticas de Quintiliano. Así, vr. gr., en el libro II de las *Controversias*, le vémos reprender á Arellio Fusco, y á su discípulo el filósofo Fabia-

1 Para las citas de Séneca el Retórico, sigo constantemente la edición Bipontina de 1782 y la Elzeviriana de 1639, ajustada á la recensión de Andrés Scotto.

Sin duda por su calidad de español, ha merecido Marco Séneca no vulgares comentadores entre los nuestros: tales son el toledano Juan Pérez *(Petreius)* en los *Escolios* que están al fin de sus *Progymnasmas* ó Ejercicios retóricos; el comendador Griego Hernán Núnez, que fué el primero que trabajó en la corrección del texto, como lo muestran sus *Castigationes* (Venecia, 1536, y París, 1603); Antonio Covarrubias y Antonio Agustin, de cuyos *Excerpta* se valió Andrés Scotto en su edición de 1604, *ex typographia Commeliniana*. D. Francisco de Quevedo, tan admirador de toda la familia de los Sénecas, á la cual pertenece en algún modo por el estilo, tradujo y continuó dos de las *Suasorias*. Luis Vives había imitado en el siglo anterior las *Controversias*. D. Nicolás Antonio y Rodríguez de Castro, en sus respectivas Bibliotecas, y los PP. Mohedanos en la *Historia literaria de España*, dedican largas páginas al colector de las declamaciones, y también le juzga con buen criterio D. José Amador de los Ríos, en la obra que sobre el mismo asunto de historia literaria ha publicado en nuestros dias.

no, por la cultura demasiado exquisita de la dicción y por la composición muelle de las palabras, sin nada agudo, sin nada sólido, sin nada enérgico: oración elegante sin duda (dice), pero más lasciva que elegante: faltábales la robustez oratoria, ni eran sus brazos capaces de sostener el hierro de la pelea *(pugnatorius mucro)*. De igual modo, en el libro III reprueba en Albucio el exceso de ornamentos y lo desproporcionado de los miembros de la oración y el nimio estudio de los pormenores, sentando el principio de que ningún miembro es bello, si no es proporcionado al cuerpo á que pertenece. Y del retórico Musa dice en el libro V que tuvo mucho ingenio, pero ningún juicio, y que por eso llevaba todas las cosas á la última hinchazón, de tal suerte, que parecía contradecir á la misma naturaleza. Esto no es ciertamente de escuela cordobesa, y Séneca lleva tan allá su odio al estilo figurado, que reprende en Musa algunas frases que hoy nos parecen tan corrientes y sencillas como *odoratos imbres, celatas sylvas, nemora surgentia*.

En general, los juicios de Séneca el Retórico sobre los oradores de su tiempo son de una severidad extraordinaria. Sólo el fuerte y agreste modo de decir del español Porcio Latrón alcanza indulgencia á sus ojos. Recoge todos los cuentos que pueden poner en ridículo á los declamadores, y además los condena directamente en el prólogo del libro IV, con estas palabras que pone en boca de Montano Votieno. «Llevan al foro los declamadores el vicio de abandonar lo necesario, bus-

cando solamente lo especioso. Añádase á esto el que se fingen unos adversarios fatuos, y les responden lo que quieren y cuando quieren. Además, como los errores en las escuelas quedan impunes, su necedad es gratuita. Los ingenios se crían en el ocio escolástico, tan lejos del mundo, que luego no pueden sufrir el clamor, el silencio, la risa, ni siquiera la luz del cielo. No hay más ejercicio útil que el que se parece mucho á la obra real en que nos queremos ejercitar. Y así como el fulgor de la luz clara ciega á los que salen de un lugar oscuro y tenebroso, así á los que pasan de la escuela al foro, todo les perturba como nuevo é inusitado; y no llegarán á adquirir robustez oratoria hasta que, domados á fuerza de afrentas, hayan endurecido con el verdadero trabajo su ánimo pueril, que languidece en las delicias escolásticas [1]. » Ni Petronio, ni Quintiliano han dicho nada mejor, y, sin embargo, es de Séneca el Retórico, á quien tanto se infama, sin leerlo. Él mismo como que se avergüenza, en el prólogo del libro v, de un trabajo que no le parece cosa seria [2], y suspira por la grande y verdadera elo-

[1] *Itaque velut ex umbroso et obscuro prodeuntes loco, clarae lucis fulgor obcoecat: sic istos a scholis in forum transeuntes, omnia tanquam nova et inusitata perturbant, nec ante in oratorem corroborantur, quam multis perdomiti contumeliis, puerilem animum scholasticis deliciis languidum vero labore durarunt.* (Lib. IV, *Praef.*)

[2] *Deinde jam pudet quasi non seriam rem agam.... scholastica studia leviter tractata delectant, contrectata et propius admota fastidio sunt.*

cuencia; y por eso, cuando al fin de sus declamaciones sobre asuntos relativos á la vida de Cicerón, interrumpe los trozos retóricos, para insertar los de historiadores, se regocija de haber encontrado algo *sólido y verdadero*. Y en el prólogo general de las *Controversias* alaba á sus hijos, porque, no contentos con los ejemplos oratorios de su siglo, quieren conocer el gusto del anterior.

«Así podréis entender, añade, cuánto va degenerando cada día el ingenio, y no sé por qué iniquidad de la naturaleza, va retrocediendo la elocuencia. Lo poco que los romanos pueden oponer ó anteponer á la insolente facundia de los griegos, floreció por el tiempo de Cicerón. Todos los ingenios que han dado luz á estos estudios nacieron entonces. Después las cosas han ido cada día de mal en peor, ya por culpa de los tiempos, porque nada hay tan mortífero para el ingenio como la corrupción de costumbres, ya porque ha faltado todo premio para un arte tan laudable, trasladándose toda la emulación á las cosas torpes, únicas que granjean honores y dignidades, ó quizá por alguna oculta disposición del hado, cuya maligna y perpetua ley en todas las cosas quiere que, así que han llegado á la perfección, desciendan á lo ínfimo todavía con más rapidez que ascendieron. Mirad cómo degenera torpemente el ingenio de esta desidiosa juventud, y cómo no vigilan en ningún trabajo honesto. El sueño, el abandono, y, lo que es peor que el abandono y que el sueño, la industria aplicada al mal, se han apoderado en breve tiem-

po de los ánimos. Sólo les halaga el afeminado estudio del canto y de la danza lasciva, y el rizar de mil modos los cabellos, y el dar á la voz inflexiones blandas y mujeriles, y competir con las mujeres en lo muelle y regalado del cuerpo. Tal es la vida de nuestros adolescentes. ¿Quién de vuestros contemporáneos puede llamarse, no ya ingenioso, sino ni siquiera varón de veras? Lascivos, enervados, expugnadores de la honestidad ajena, negligentes de la suya, ¡no consientan los dioses que en tales manos caiga jamás la elocuencia!.... Id y buscad un orador entre esos que no se muestran hombres sino en la lujuria [1].» Este trozo parece arrancado del *Diálogo sobre las causas de la corrupción de la elocuencia*, y no hay en Séneca el Retórico, menos imperio del sentido

[1] *Non unus, quamvis praecipuus, sit imitandus, quia nunquam par fit imitator auctori. Haec natura est rei; semper citra veritatem est similitudo. Deinde, ut possitis aestimare quantum quotidie ingenia decrescant, et nescio qua iniquitate naturae, eloquentia se retro tulerit: quidquid romana facundia habet quod insolenti Graeciae aut opponat aut praeferat, circa Ciceronem effloruit.... In deterius deinde quotidie data res est, sive luxu temporum: nihil est enim tam mortiferum ingeniis quam luxuria, sive cum praemium pulcherrimae rei cecidisset, translatum est omne certamen ad turpia, multo honorequaestuque vigentia, sive fato quodam, cujus maligna perpetuaque in omnibus rebus lex est, ut ad summum perducta, rursus ad infimum velocius quidem quam ascenderant, relabantur. Torpent ecce ingenia desidiosae juventutis nec in ullius honestae rei labore vigilatur.... Quis aequalium vestrorum, quid dicam satis ingeniosus, satis studiosus, immo quis satis vir est?.... Ite nunc, et in istis, nisi in libidine, viris, quaerite oratorem.... In hos nec Dii tantum mali ut cadat eloquentia: quam non mirarer nisi animos, in quos se conferret, eligeret.* (*Cont.*, lib. 1, *Praef.*)

moral que en Quintiliano. De todos los prólogos de las *Controversias* y de las *Suasorias* pueden sacarse muy firmes doctrinas literarias. Así, v. gr., Séneca se declara contra la imitación de un solo autor, aunque sea excelente, y aun contra el principio mismo de la imitación, entendida del modo grosero que la entendían los retóricos, porque nunca (dice) llega lo imitado adonde llegó su modelo, y es ley de la naturaleza que la semejanza quede siempre inferior á la verdad. Lo que aconseja, pues, es el estudio asiduo de los modelos, cuantos más mejor, sin esclavizarse servilmente á ninguno. No es de los preceptistas que quieren someterlo todo á reglas y medidas inflexibles; antes se declara partidario de la libertad literaria, y opina que hay que conceder muchas cosas á los ingenios, siempre que la audacia no degenere en monstruosidad. *(Multa donanda ingeniis, sed donanda vitia, non portenta.)* . . . .

No es esto decir que carezca Séneca de algunos errores literarios, debidos á su educación retórica. Tal es, vr. gr., su doctrina sobre las palabras nobles y bajas, censurando á Albucio, que, por huir de la excesiva pompa oratoria y del vano esplendor, no dudaba en usar una porción de vocablos que Séneca declara sordidísimos, entre los cuales cuenta estos dos: *acetum* y *spongias*. Pero, si bien se mira, su verdadera acusación contra Albucio no se funda en que éste huyera de las afectaciones retóricas, sino en que quería aparentarlo sin conseguirlo, porque nada quitaba del estruendo vano de las palabras, y solo de vez en cuando

intercalaba estas otras de baja ralea, para que sirviesen como de patrocinio y defensa á las demás.

Cualquiera que sea el juicio que formemos sobre los tristes fragmentos de oratoria académica recogidos por Séneca el viejo, siempre habrá que salvarle á él y dejarle fuera de cuenta, puesto que él mismo como crítico ha protestado siempre contra la materia que coleccionaba. Y así, en los *Excerpta* de los libros perdidos, le vemos repetir con fruición estas palabras de Casio Severo, que encierran la más terrible condenación del arte declamatorio: «¿Qué cosa hay que no sea inútil en este ejercicio escolástico, si la misma escolástica es inútil? Cuando hablo en el foro, tengo algún propósito: cuando declamo, me parece trabajar en sueños. Si conducís á esos declamadores al senado, al foro, apenas se encontrará uno que sepa sufrir el sol ni la lluvia. Es imposible que salga un orador de este pueril ejercicio. Es como si quisiéramos juzgar de las condiciones de un piloto, haciéndole navegar en un estanque [1].»

De Lucio Anneo Séneca, el Filósofo, dice muy lindamente su antiguo traductor D. Alonso de Cartagena, «que puso tan menudas y juntas las reglas de la virtud, en estilo eloquente, como si bordara una ropa de argentería, bien obrada de

[1] *Cum in foro dico, aliquid ago: cum declamo.... videor mihi in somniis laborare. Age dum, istos declamatores produc in senatum, in forum.... non imbrem ferre, non solem sciunt, vix se inveniunt. Non est quod oratorem in hac puerili exercitatione spectes, quid si velis gubernatorem in piscina aestimare?*

ciencia, en él muy lindo paño de la elocuencia.» Entre estas sentencias menudas que caen como granizo sobre los lectores del más popular de los moralistas latinos, hay algunas que pertenecen al arte, y que son, por decirlo así, vislumbres y ráfagas de la futura ciencia estética. Séneca el Filósofo no trata directamente de teorías oratorias, por lo menos en sus libros conservados; tampoco ha discurrido de propósito sobre el amor y la hermosura; pero es condición de sus escritos ser más admirables por las sentencias de que están esmaltados que por el orden, la consecuencia y el método. Como son por la mayor parte tratados de dirección espiritual para sus amigos, epístolas ó exhortaciones consolatorias, escritos de ocasión, en una palabra, y en los cuales se trata de aplicar medicina á algunas enfermedades del ánimo, más bien que exponer un sistema ético, procede Séneca con estilo y forma oratoria, y pasa rápidamente y sin gran rigor de un asunto á otro. No hay escritor de quien puedan entresacarse tantas páginas bellas y tantas máximas felices. No hay otro tampoco cuyas obras, en conjunto, resistan menos la prueba de la lectura seguida. Donde quiera se encuentran joyas: fáltales el primor del engarce. Tratemos de congregar las ideas artísticas que en todos sus libros esparce[1].

[1] Para las citas de Séneca el Filósofo, he tenido á la vista la edición tercera y última de Justo Lipsio (Amberes), imp. Plantiniana, 1632), la Elzeviriana de 1639, y la Bipontina, 1782 y siguientes (5 volúmenes).

Séneca tenía verdaderamente el sentido de lo bello. Su tratado *De beneficiis* empieza con una invocación á las Gracias. Y en el libro *De vita beata*, dedicado á su hermano Galión, enseña que el filósofo ha de ser artífice de la vida, buscando como sumo bien la perpetua *sophrosyne*, es decir, la concordia del ánimo. El libro *De la tranquilidad del ánimo, á Sereno*, no es más que el desarrollo de este principio y la condenación, así del humorismo sarcástico que toma la vida por objeto de irrisión y de burla, como del negro pesimismo que tanto se había desarrollado en los tiempos de la decadencia romana, y que absolutamente desesperaba del precio y del valor de la existencia. . . . .

Hay en Séneca, por lo que toca á las materias especulativas, un fondo de ideas platónicas ó académicas innegable, pero modificadas profundamente por el rigorismo ético de los estóicos, verdaderos kantianos de la antigüedad. No tenían los estoicos doctrina alguna del arte, y por eso Séneca, con su habitual tendencia ecléctica, va á buscar la estética donde la hay, es decir, en los platónicos, y en los peripatéticos, y combinando hábilmente la doctrina de unos y de otros, como siglos adelante lo hicieron León Hebreo y Foxo Morcillo, expone, en su epístola 65, á Lucilio, las dos teorías combinadas de la *forma* y de la *idea*, dándonos nuevo testimonio de la manera recta con que todos los filósofos antiguos entendieron la *mimesis* aristotélica: «Toda arte (dice Séneca) es imitación de la naturale-

za [1]. La estatua supone materia capaz de recibir el artificio, y artífice que trabaje la materia. En la estatua, pues, la materia es el bronce; la causa

[1] Ep. 68. *Omnis ars imitatio est naturae.... Statua et materiam habuit quae pateretur artificium, et artificem, qui materiae daret faciem. Ergo in statua materia aes fuit, causa artifex. Forma quae unicuique operi imponitur, tanquam statuae.... hanc Aristoteles «Eidos» vocat. Aes prima statuae causa est: nunquam enim facta esset, nisi fuisset id ex quo ea funderetur ducereturve. Secunda causa artifex est: non potuisset enim, aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent perita manus. Tertiae causa est forma: neque enim statua ista Doryphoros vocaretur aut Diadumenos, nisi haec illis impressa esset facies. Quarta causa est faciendi propositum.... Vel pecunia est hoc, si venditurus fabricavit: vel gloria: si laboravit in nomen: vel religio, si donum templo paravit. Ergo et haec causa est propter quam fit.... His quintam Plato adjicit, exemplar quod ipse «ideam» vocat: hoc est enim ad quod respiciens artifex, id quod destinabat, efficit. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar ad quod referat oculos, an intus, quod sibi ipse concepit et posuit. Haec exemplaria rerum omnium Deus intra se habet, numerosque universorum quae agenda sunt et modos mente complexus est. Quinque, ergo, causae sunt.... tanquam in statua. Id est quo, aes est. Id a quo, artifex est. Id quo, forma est quae aptatur illi. Id ad quod, exemplar est quod imitatur is qui facit. Id propter quod, facientis propositum est. Id quod ex istis est, ipsa statua.... Haec quae ab Aristotele et Platone ponitur turba causarum, aut nimium multa, aut nimium pauca comprehendit.... Sed nos nunc primam et generalem causam quaerimus; haec simplex esse debet, nam et materia simplex est. Quaerimus quid sit causa: ratio faciens, id est, Deus. Ita quae nunc retuli, non sunt multae et singulae causae, sed ex una pendent, ex ea quae facit. Formam dicis causam esse: hanc imponit artifex operi: pars est, non causa. Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artifici, quomodo scalprum, quomodo limi, sine his procedere ars non potest, non partes tamen haec artis aut causae sunt. Propositum, inquit, artificis, propter quod ad faciendum aliquid accedit, causa est: ut sit causa, non est efficiens causa, sed superveniens.*

el artífice. La *forma* que se aplica á la estatua, es la misma que llamamos *idea*. El bronce es la primera causa de la estatua, porque nunca hubiera podido existir ésta sin materia de donde fundirla ó sacarla. La segunda causa es el artífice, porque no hubiera podido el bronce convertirse en estatua, si no le hubiese ayudado la mano del arte. La tercera causa es la forma, porque no llamaríamos á aquella estatua *doryphoros* ó *diadumeno*, si no se le hubiese impreso esta forma. La cuarta causa es el propósito de hacer; y ¿qué es el propósito? Lo que invita y mueve al artífice á producir. Unas veces es el dinero, si fabrica para vender sus obras; otras veces la gloria ó la religión, si trata de adornar un templo. Y todavía á estas causas añade Platón otra quinta, que es aquel ejemplar que llama *idea*, conforme á la cual el artífice realiza lo que tiene en su mente. Y no nos importa averiguar si tiene fuera de sí este ejemplar, en el cual fija los ojos, ó si le tiene en su interior, y él mismo le concibe y pone ante su vista. Estos ejemplares de todas las cosas, Dios los tiene en su mente, y abraza los números y los modos de todas las cosas que han de ser hechas. Cinco son, pues, las causas en una estatua; es á saber: el bronce ó la materia, el artífice, la forma que el artífice impone á la materia, y el ejemplar que el artífice imita en su obra. Esta muchedumbre de causas, imaginadas por Aristóteles y por Platón, le parecen á Séneca, ó muchas, ó demasiado pocas. Nosotros (añade) buscamos una causa primera ó general; esta cau-

sa debe ser simple, como lo es la materia. La razón agente es Dios, y todas dependen de ella; la forma que el artífice impone á la obra, no es propiamente causa, sino parte. El ejemplar no es causa, sino instrumento necesario de la causa. El propósito del artífice sí es causa, pero no eficiente, sino ocasional, ó, como dice Séneca, *Sobreviniente.*»

En un punto importante se aparta Séneca de los platónicos. Niega la verdad del axioma:

Gratior est pulchro veniens in corpore virtus,

y afirma que la virtud ninguna belleza de forma exterior necesita, porque ella es la mayor hermosura, y consagra el cuerpo en quien reside, hermoso ó feo. Es el sentido de los primeros cristianos, y el que llevó á algunos á defender hasta la fealdad física del Redentor.

Á la teoría de las ideas vuelve en la ep. 58: «Las ideas son inmortales. La idea es el ejemplar eterno de las cosas que la naturaleza ejecuta, inmutables, infalibles. Si quiero hacer tu imagen, te tomaré por ejemplar de la pintura, y así recibirá mi mente ciertos hábitos que aplicará luego á su obra. Lo mismo acontece con la idea. Cuando el pintor quería representar con colores á Virgilio, contemplaba su persona. La idea era el rostro de Virgilio, ejemplar de la obra futura. De allí nacía la forma que el artífice aplicaba luego á su obra. ¿Y qué diferencia hay entre las dos formas? me preguntarás. El ser la una, forma ejem-

plar, y la otra, forma tomada del ejemplar, é impuesta á la obra; el artífice imita la una, pero crea la otra.... Son, pues, la misma cosa idea y forma; pero la llamamos *forma* cuando está en las cosas creadas; *idea*, cuando está fuera de la obra, y no tanto fuera de la obra como antes de la obra [1].» Séneca, como se ve, es partidario de la conciliación platónico-aristotélica del *Eidos* y de la *Idea*, y le da el mismo sentido y alcance que el insigne filósofo de nuestro siglo de oro, Foxo Morcillo. Á tal punto son viejas las tradiciones de la ciencia española.

Séneca, no sólo admite la belleza moral, y confunde á cada paso el criterio ético con el estético, sino que no parece reconocer otra cosa que con rigor pueda llamarse bella que la virtud humana, tan admirablemente ensalzada por él en la ep. 41, como espiritual y muy digna de los dioses; y tal, que nos mueve á creer que un espíritu sagrado mora en las almas de los justos,

1 Ep. 58: *Idea est eorum quae natura fiunt exemplar aeternum.... Hae immortales, immutabiles, inviolabiles sunt.... Volo imaginem tuam facere: exemplar picturae te habeo, ex quo capit aliquem habitum meus, quem operi suo imponat.... Pictor cum reddere Virgilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat Virgilii facies, futuri operis exemplar: ex hac quod artifex trahit et operi suo imponit «eidos» est. Quid intersit quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta, et operi imposita: alteram artifex imitatur, alteram facit. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit: haec idea est. Etiamnun aliam desideras distinctionem? «Eidos» in opere est: Idea extra opus, nec tantum extra opus est. sed ante opus.*

no de otro modo que celebramos con veneración religiosa la espesura de bosques sagrados, las profundas cavernas, las fuentes de los ríos, etc., por suponerlos llenos de un espíritu divino. El ánimo excelso y sagrado, el ánimo del sabio conversa con nosotros, pero permanece siempre adherido á su origen. Este exclusivismo del sentido moral hace á Séneca menospreciar, en la ep. 88, las artes liberales, que llama *pueriles y lúdicras* porque no se encaminan inmediatamente á la virtud, y condenar absolutamente, en la epístola 176, el uso de las pasiones y de los afectos, aun templados, como los admitían los peripatéticos.

La belleza y el bien moral son siempre términos idénticos para Séneca. Si nos fuera lícito, escribe en la ep. 115, contemplar el alma del varón justo, ¡cuán hermoso rostro, cuán sagrado, cuán magnífico, plácido y resplandeciente le veríamos. Nadie dejaría de arder en amores de él, si pudiese contemplarle cara á cara [1].

De esta elevación moral del pensamiento de Séneca nace su desdén hacia el aplauso del vul-

[1] *Errare mihi visus est qui dixit :*

Gratior est pulchro veniens in corpore virtus,

nullo enim honestamento eget ipsa, et magnum sui decus est et corpus suum consecrat.... Pulchritudine animi corpus ornari. (Ep. 66).... *Si nobis animum boni viri liceret inspicere, ob quam pulchram faciem, quam sanctam, quam ex magnifico, placidoque fulgentem videremus!.... Nemo, inquam, non amore ejus arderet, si nobis illam videre contingeret.... Cernemus pulchritudinem illam quamvis sordido obtectam.* (Ep. 115.)

go y los juicios de la muchedumbre. Las artes que le buscan y se dirigen á agradarle le parecen ínfimas y de baja ralea. «Busquemos lo mejor (dice en el libro de *Vita beata)*, no lo más usado; lo que nos ponga en posesión de la felicidad, no lo que parezca bien al vulgo, pésimo intérprete de la verdad. Y adviértase que llamo vulgo á muchos que visten clámide. Yo tengo un criterio mejor y más cierto para distinguir lo verdadero de lo falso. Aspiremos á algo sólido y verdadero é intrínsecamente hermoso. Y esta hermosura no es otra que el ánimo que desprecia las cosas fortuitas y con la virtud se alegra, libre, altivo, señor de las cosas y, á un tiempo, plácido en el modo, invencible en el fondo. No son caracteres de esta belleza moral una apagada y vil tristeza, sino, al contrario, una hilaridad de alma continua y una alegría profunda y que viene de lo alto, como que encuentra en sí misma el principio de su regocijo, y no desea mayor riqueza que la que tiene en su casa. En vez de los deleites; en vez de los bienes perecederos y frágiles, ó del punzador remordimiento, reine eternamente en esas almas un goce perfecto á inconmensurable, paz y concordia del ánimo, y gracia y mansedumbre. Entonces puede decirse que el hombre reconquista su libertad por el restablecimiento de la armonía, y nace aquel inexplicable bien que los griegos llamaron *Sophrosyne*, el reposo y la elevación del alma, puesta en lugar seguro, y el gozo grande é inconmovible que nace del conocimiento de lo verdadero: todas las cuales

cosas deleitan el alma, no como bienes ajenos y extrínsecos, si no como nacidos de su propio bien interior. La belleza moral es algo de excelso, de real, de invicto, de infatigable; y, por el contrario, el deleite es humilde, servil, deleznable, caduco é indigno de quien conserva algún vestigio de hombre [1].

«El sumo bien (y ya hemos dicho que Séneca confunde bajo este nombre la suma belleza) no sale de sí propio, ni tolera hastío, ni remordimiento. El deleite no es premio, ni causa de la virtud, sino algo extrínseco que se le agrega. Por el contrario, el sumo bien consiste en el mismo juicio y en el hábito del entendimiento sano: y cuando llena el alma y alcanza sus límites, puede decirse que está perfecto el sumo bien y que nada más desea, porque nada cabe fuera del todo, ni nada se extiende más allá del fin. Y así cuando no buscamos la virtud por la virtud misma, y preguntamos á qué fin se encamina la virtud, buscamos vanamente algo superior al bien sumo. Si me preguntas qué busco en la virtud, te diré que nada, sino la virtud misma, porque nada hay mejor que ella, y ella es precio de sí propia. Y ¿te parece pequeño precio?»

Esta especie de moral desinteresada, sin con-

[1] *Laetitia alta, atque ex alto veniens.... Ingens gaudium subit, immensum et aequabile, tum pax et concordia animi, et magnitudo cum mansuetudine. Ergo exeundum in libertatem est.... Tum illud oritur inaestimabile bonum, quies mentis in tuto collocatae, et sublimitas, expulsisque terroribus ex cognitione veri gaudium grande et immotum.*

sideración al premio, ni á la pena, es el alma de los escritos de Séneca y la nota característica de su originalidad como escritor ético. *Lo honesto, por lo honesto, apetecible por sí mismo y por su propia dignidad*, es su fórmula, en el libro IV *De Beneficiis* y en todas partes. El sentido estético yace siempre ahogado por esta intransigencia ética, y cuando leemos en algún libro senequista la palabra *pulchrum*, entiéndase siempre *bonum*, y entiéndase además que, para Séneca, el bien ontológico no es cosa distinta del bien moral, único punto luminoso que para él queda en medio de la incertidumbre de su filosofía, y única tabla de refugio en el abandono de los principios metafísicos.

Séneca, como todos los hispano-romanos del imperio, tiene la gloria de haber condenado con acerbas, elocuentes y varoniles palabras los extravíos literarios de su tiempo, la retórica fría, convencional y amanerada, el arte que hoy llamaríamos *de salón*, las lecturas públicas, los espectáculos, el histrionismo declamatorio de los poetas, todo empleo innoble y bajo del arte y don divino de la poesía. «Enemiga del reposo del sabio (dice en la ep. 7.ª) es la conversación de muchos. Cada cuál imprime en nosotros algunos de sus vicios. El ánimo endeble y poco digno de lo recto, fácilmente se contagia con el ejemplo de muchos. Retírate dentro de tí mismo cuanto puedas; no te lleve la ostentación del ingenio hasta el punto de recitar ó disputar ante muchos. No te diría yo que no lo hicieras, si tuvieses au-

ditorio acomodado á tu entendimiento. Pero nadie hay en este pueblo que pueda entenderte. Y si te entiende uno, habrás tenido que irle formando y educando. Y créeme: no temas haber perdido el tiempo si esque has aprendido para ti.

Este amor sumo al arte reposado, sereno, solitario, apartado del tumulto y confusión, lejos de la influencia corruptora del público, esa especie de aristocracia intelectual que Séneca quiere establecer, y por otra parte la intransigente rigidez de su criterio ético, le hacen condenar acerbamente todo arte popular, y combatir con encarnizado rigor el teatro, usando argumentos no muy distintos de los de la famosa paradoja de Rousseau. «Nada hay tan dañoso para las buenas costumbres, escribe en esta misma ep. 7.ª, como contemplar algún espectáculo. Por medio del deleite, se deslizan más fácilmente los vicios. No sólo vuelvo del espectáculo avaro, ambicioso, lujurioso, sino que me hago más cruel y más inhumano, *porque al fin he estado entre hombres.*»

No es raro en Séneca esta desalentada misantropía, y aun puede añadirse que respira toda su doctrina una íntima tristeza que toca en los lindes del pesimismo. Vanidad es para él la gloria; vanidad, el arte mismo que cultiva hasta con afectación; vanidad, la ciencia humana: sólo el mundo moral se salva de la ruína. Y sin embargo, en estos escritos tan tétricos y desconsolados á la continua, se encuentran las afirmaciones más rotundas que hay en la antigüedad, del pro-

greso del género humano, en todas sus actividades, sin excluir la artística y la científica: «Á todos está abierta la verdad: nadie la ocupó todavía: mucho queda de ella á los venideros. Ya vendrá tiempo en que salgan á luz las cosas que ahora se ocultan, y en que la diligencia de otro siglo, las extraiga de las entrañas de la tierra; no basta una sola edad para la investigación de tantas cosas.»

Puede decirse que la lectura de Séneca, sin dejar un fondo de ideas muy rico, ni tampoco muy claro y terminante, produce el efecto general de vigorizar, templar y levantar el ánimo, más que la de ningún otro autor antiguo. Esta oculta virtud suya hizo exclamar con hipérbole á Gaspar Barthio, que el libro *De Vita beata* era el más excelente, después de las Sagradas Escrituras. Y por eso Séneca, que fué relativamente mediano en otras esferas, y no autor de ninguna de esas grandes concepciones y sistemas que llevan los nombres de Platón y de Aristóteles, de Descartes y de Hegel, ha ejercido una influencia tan profunda, con sentencias y moralidades sueltas, y ha sido uno de los principales educadores del mundo moderno, y especialmente de la raza española.

En cuánto al estilo, Séneca, como teórico, está en contradicción con lo que él practica. Solo admira los escritos de *composición viril y santa*, y él teje los suyos de antítesis, de simetrías y de conceptos. Llama *exangües* á los libros de los filósofos porque, instruyendo, disputando, cavi-

lando, no encienden, ni enfervorizan el ánimo, como que ellos no le tienen. Tacha el nimio cuidado de las palabras, y se ve que él mide y pesa las suyas, y que huye continuamente de las expresiones naturales. Reduce toda su doctrina acerca del estilo á esta máxima: «Decir lo que sentimos; sentir lo que decimos; concordar las palabras con la vida;» y cifra la perfección de la elocuencia en mostrar las cosas, y no en mostrarse á sí misma. ¡Y precisamente su defecto capital es la nimia ostentación del ingenio propio!

Séneca ha expuesto su doctrina acerca de la imitación, en la ep. 84: «Debemos imitar á las abejas que vagan entre las flores útiles para la composición de la miel. Así nosotros debemos convertir en un solo y propio sabor lo que recibimos de las varias lecturas, de tal manera que, aunque se vea de dónde se tomó, parezca cosa nueva y distinta. Y aunque se advierta en ti impresa la semejanza del autor que más te admire, quiero que seas semejante á él como hijo y no como imagen. La imagen es cosa muerta. ¡Cómo! (me preguntarás): ¿no se ha de conocer qué orador imito, qué argumentos, qué sentencias? No se conocerá, ciertamente, si has logrado imprimir tu forma y sello en lo que tomas del ejemplar que imitas, de tal modo que lo reduzcas todo á unidad. ¿No ves de cuántas voces consta un coro? Pues de todas ellas resulta un solo sonido.»

Para Séneca la corrupción de la oratoria es completamente inevitable, desde que se ha consumado la ruína de las costumbres. Pregúntale

Lucilio á qué atribuye esta ruína, y Séneca contesta, que la elocuencia en los hombres es tal como su vida. Si la disciplina civil y el régimen de la república caen por tierra, si lo inunda todo la codicia desenfrenada de deleites, es argumento de la pública lujuria la lascivia de la oración. No puede tener un color el ingenio y otro el alma. Si ésta es sana, grave y templada, el ingenio será seco y sobrio. La afeminada elegancia es signo de que hay en el alma algo de femenil y endeble.

Pero entre los retóricos hispano-latinos del primer tercio del imperio, ninguno resistió con tan decidido empeño y sabia doctrina á la invasión del mal gusto, cifrando, por decirlo así, en su persona aquella reacción contra la novedad literaria, y en pró de la antigua y clásica literatura griega y romana (reacción tan visible en tiempos de los emperadores Flavios y Antoninos), como el insigne preceptista calagurritano Marco Fabio Quintiliano [1], declamador insigne entre los más famosos de su tiempo, aunque apenas contagiado por el mal gusto de la declamación. Perdidas hoy sus oraciones, que tanto celebran sus contemporáneos, la gloria de Quintiliano, el defensor de la Reina Berenice, el preceptor de los sobrinos de Domiciano, el primer maestro de retórica asalariado por el Erario público, de que

[1] Para Quintiliano sigo constantemente la ed. de Tauchnitz (Leipzig, 1829). Puede consultarse con fruto la traducción castellana de los PP. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, de las Escuelas Pías.

nos dan noticia los anales literarios de Roma, descansa tan sólo en los doce libros de su tratado magistral *De la educación del orador*, fruto de veinte años de enseñanza pública, y obra que puede considerarse á la vez como un curso pedagógico, como un tratado de gramática, y como un libro de preceptiva literaria. Sólo bajo este último aspecto tiene interés para nosotros; pero, al analizarle, vamos á prescindir cuidadosamente de todas las menudencias técnicas propias de la retórica vulgar, y á fijarnos tan sólo en aquellos principios que, por su carácter necesario, universal y trascendente, entran con pleno derecho en la filosofía del arte, y son como las primeras razones estéticas, en las cuales estriba la concepción que los antiguos llegaron á formarse del arte de la palabra. Quintiliano, precisamente por ser el último en fecha entre los legisladores de la oratoria, y por el carácter vasto, comprensivo, y casi de enciclopedia literaria, que dió á sus *Instituciones*, es, si no el más original, el más copioso de los expositores de esta especie de filosofía oratoria. Y aunque sea verdad que los principios de que es intérprete simpático y elegante, estaban ya contenidos en el *Gorgias* de Platón, en los libros de algunos retóricos griegos, tales como Hermógenes, en la admirable retórica de Aristóteles, en los diálogos oratorios de Cicerón, y de fijo, en otros que hemos perdido, no ha de negarse, con todo eso, que, además del arte de exposición que se asimila y hace suyos los conceptos de los filósofos y retóri-

cos anteriores, cuyas huellas parece seguir con veneración casi religiosa y tendencias siempre arcaicas, y además de las sagacísimas observaciones críticas con que ha remozado la letra muerta de los preceptos, vence á los antiguos, no ciertamente por la originalidad ni el vigor de pensamiento que descubre nuevos rumbos, sino por el método, por la trabazón y el enlace; en suma, por haber formado un cuerpo de doctrina mucho más completo que cuantos se habían imaginado hasta entonces; por haber congregado en uno los elementos dispersos, examinándolos y concertándolos en vasta síntesis, y levantando así un verdadero monumento, que, no sólo es por el estilo la obra más pura, elegante y sencilla de su tiempo, dechado de modestia no afectada y de elevación moral, y no sólo ha de estimarse como última protesta del buen gusto, sino que merece á toda luz el nombre de código literario; y la general estimación que le ha rodeado, sobre todo desde el renacimiento de las letras, llegando á introducirse en las escuelas como pasto y manjar de la juventud, juntamente con los diálogos de Cicerón y los exámetros didácticos de Horacio. Rara fortuna para alcanzada por un libro de decadencia, el que pueda hombrearse sin desdoro con las producciones de los siglos clásicos. Y no la debe sólo Quintiliano á la corrección esmerada de su latinidad, y al acicalamiento y limpieza de su estilo, que se acerca mucho á la perfección sostenida, sino también al carácter eminentemente conservador y tradicionalista que ostenta su obra.

La índole literaria de Quintiliano, poco inventiva y audaz y muy enamorada del orden, de la mesura y de la disciplina, se apacentaba y detenía con fruición en las producciones de los siglos clásicos: no iba, como Frontón y otros retóricos del tiempo de los Antoninos, á desenterrar las primitivas riquezas de la lengua latina en los monumentos ya casi ininteligibles de las primeras edades de Roma, buscando con especial amor lo más vetusto y arqueológico. Complacíale más admirar y gozar de lo que ya estaba reconocido y consagrado por la admiración general, siendo sus modelos predilectos Homero y Demóstenes entre los griegos, y Cicerón y Virgilio entre los latinos. Á éstos estudiaba incesantemente, de éstos casi solos toma ejemplos, y de continuo inculca á la juventud la conveniencia de limitarse á pocos libros, y éstos selectos; el odio á toda falsa brillantez y á la novedad no más que por ser nueva, y el arte de la forma antigua, sobria y serena. No nos es dado hoy juzgar del efecto que en una época de tan manifiesta decadencia, pudo hacer la enseñanza oral de aquel á quien el poeta celtíbero llamó *moderador sumo de la vaga juventud y gloria de la toga romana;* pero sí podemos juzgar del valor intrínseco de su enseñanza escrita, transcripción fiel, y sin duda perfeccionada, de sus lecciones.

Y ante todo, Quintiliano, como la mayor parte de los retóricos de la antigüedad, tiene tanto de moralista como de maestro; y uno de los rasgos más simpáticos de su fisonomía crítica es la no-

bleza y majestad del sentido ético, que por todas partes penetra su crítica. Y no se diga que Quintiliano favorece en demasía la confusión de los dos conceptos de belleza y de bien moral, puesto que sus preceptos no se refieren al arte en general ni á la metafísica de lo bello, sino que tienen casi exclusiva aplicación á un arte intermedio y mixto de bello y de útil, el cual, por los intereses sobre que versa, por los afectos que quiere excitar por las resoluciones á que se encamina y por las verdades que se propone inculcar, traspasa los límites de la estética pura, y se convierte en obra directamente política y social. De aquí que la consideración del elemento ético no debe apartarse un punto de los ojos de quien trata de dar lecciones al orador, y de investigar los ocultos resortes del poder de la palabra.

Aplaudimos, pues, en Quintiliano el no haber mirado nunca la oratoria sino como sierva de la verdad y de la justicia, afirmando, desde las primeras páginas de su libro, que la condición de orador perfecto era inseparable de la de hombre de bien, y que, no sólo debía exigirse en el orador la facultad de hablar, sino todas las virtudes intelectuales y morales. No faltaba entonces quien sostuviese que tales facultades debían relegarse á los filósofos; pero Quintiliano se indigna ante el pensamiento de que pueda haber alguien en la escala moral más alto y perfecto que el orador, varón verdaderamente *civil*, nacido para la administración de la cosa pública y privada, y para regir con sabias leyes y administrar

con prudencia y justicia la ciudad. Es cierto que esta doctrina moral necesariamente ha de tomarse de los filósofos, y Quintiliano anuncia que se valdrá ampliamente de sus libros, pero no como de cosa prestada, sino trasladando al arte oratorio lo que legítimamente y de derecho le pertenece. ¿Qué cuestión oratoria puede haber en que no ocurra hablar de la justicia, de la fortaleza, de la templanza y de otros lugares comunes, todos de ética especulativa? Al orador toca aplicar á esta materia que la filosofía le da, los procedimientos de invención y de elocución. Y hubo tiempos (conforme Cicerón había enseñado ya) en que el estudio de los filósofos y el de los oradores anduvieron á una, siendo unos mismos los varones reputados por sabios y por elocuentes. Cambiaron las edades, y cumpliéndose lo que llamamos hoy división del trabajo, partióse la enseñanza primera en muchas ciencias y artes particulares. Quintiliano lamenta esta separación, y la lamenta, sobre todo, por amor á la elocuencia misma, que perdió entonces alguna parte de su dignidad y grandeza, por faltarle el jugo de las ideas madres y de los principios necesarios y universales, trocándose en granjería el arte de la elocución, y rompiendo el antiguo parentesco que tenía con la ciencia ética. Lo mismo aconteció á la filosofía; destituída del adorno de la elocuencia, cayó como presa vil en manos de los ingenios inferiores que, despreciando el arte de la palabra, trataron de educar el ánimo y de fijar las leyes de la vida, y se arrogaron el nombre

de filósofos, como si ellos fuesen los únicos estudiosos de la sabiduría, aunque es verdad que se ejercitaban en su parte más noble y sustancial. Con todo eso, Quintiliano no disimula su mala voluntad hacia los llamados *filósofos* de su siglo, y pone de manifiesto la vana é hipócrita ostentación de sus doctrinas y actos, y los grandes vicios que, so capa de virtud, ocultaban, al revés de los antiguos profesores de sabiduría, cuya vida fué, por decirlo así, el comentario perpetuo de su doctrina. Por el contrario, los sofistas que Quintiliano conoció, y que venían á ser en la enseñanza filosófica lo que los declamadores en la oratoria, sólo en el rostro triste y macilento y en el roto y andrajoso vestido, contrario al hábito común, ponían su vana y ridícula singularidad, no de otro modo que aquellos infames histriones de la virtud, *atentos al aplauso común*, que viven estigmatizados en los versos de nuestro estóico poeta. Para Quintiliano, como para casi todos los latinos, no hay más filosofía útil y digna del hombre que la ética; por eso se indigna de que los filósofos quieran atribuirse, como dominio propio, las cuestiones de lo justo, de lo útil y de lo bueno. «Ciertamente (añade) si el orador perfecto existiese, no tendría que ir en busca de preceptos de virtud á las escuelas de los filósofos; y si hoy acudimos á ellas no es más que para reclamar lo que es nuestro *(nostrum reposcere)*.» Ha de ser, pues, el orador varón verdaderamente sabio, y no sólo perfecto en costumbres, sino también en toda ciencia y en toda facultad de

hablar; tal, en suma, como el ideal modelo que Cicerón había trazado en el *Bruto*, y como Quintiliano confiesa que todavía no ha aparecido nunca en el mundo. Pero no porque esta perfección ideal esté tan lejos, hemos de desesperar, sino, al contrario, tender con mayores bríos á realizarla, pues, aunque la elocuencia perfecta parezca que excede los límites y condiciones del ingenio, siempre ascenderá más el que ponga los ojos en el punto más alto, que el que, por desesperación de arrojarse á la cumbre, se detenga al pie del cerro.

No se ha de confiar demasiadamente en los preceptos del arte, si se carece del fundamento de la naturaleza. Cuando el ingenio falta, aprovechan tan poco todos los preceptos que aquí y en otros libros se escriben, como poco aprovechan á las tierras estériles todas las teorías acerca del cultivo de los campos. No tengamos á Quintiliano por un preceptista árido y descarnado, ni imaginemos que confía demasiado en la virtud de su arte y en la importancia de sus disquisiciones pedagógicas; al contrario, tiene tal fe en la naturaleza y tal aborrecimiento á los malos retóricos que, según él, el arte sutil y seco gasta y malea todo lo que en el orador hay de generoso y vivo, y agota todo el jugo de su ingenio.

Como la obra de Quintiliano no es sólo una teoría literaria, sino un tratado pedagógico que guía al orador por todo el curso de su vida, desde la cuna al sepulcro, no abarca el libro primero de las *Instituciones* otra cosa que preceptos sobre la educación, desde la elección de nodri-

za y de ayo hasta los elementos de las artes preliminares á la retórica ó auxiliares de ella. Pero no creamos, por eso, que la educación que Quintiliano recomienda es pueril, solitaria y *umbrátil*. Tratándose de formar el orador para las tormentas del foro y de la vida pública, hay que avezarle á todos los soles, como quien ha de vivir *in media reipublicae luce*. Para que no le hiera de súbito y le deslumbre por la novedad el resplandor vivísimo del sol, es preciso que el orador no languidezca en el retiro, sino que eleve y fortifique su alma con la contradicción y el numeroso concurso, en escuela pública y abierta á todos, donde no nazcan en su ánimo, por falta de comparación, pensamientos de hinchada y estéril vanagloria. ¿Cómo ha de ser orador quien no haya visto el mundo y no sepa percibir la imagen de las cosas, y trasformarlas de cierto modo conforme á su propia naturaleza? Cuanto más generoso y excelso es el ánimo que se consagra á la elocuencia, con tanto más vigor siente todo género de impresiones, y conforme arrecia la lucha, crece él en ansia de gloria, y con el ímpetu aumenta sus fuerzas, y no se deleita nunca sino en aspirar á cosas grandes. No cabría la elocuencia en el mundo, si no tuviéramos más trato que el trato familiar.

Quintiliano concede grande importancia á la gramática, y la trata de propósito como preliminar á la retórica; pero la gramática para él, como para todos los antiguos, no comprende sólo la *scientia recte loquendi*, sino que es una verdade-

ra enciclopedia literaria y filológica, en que entra el juicio y crítica de los historiadores, de los poetas y de todos los escritores memorables por su estilo, y exige además, como conocimientos auxiliares y secundarios, el de la historia, el de la fábula, el de la filosofía, el de la astronomía, en cuanto todas estas ciencias contribuyen á la más cabal inteligencia de los textos clásicos, y, finalmente, hasta el de la música, para las cuestiones del metro y del ritmo.

Quintiliano es enemigo de toda afectación en el lenguaje. «Nada es más odioso que la afectación (escribe): la suma virtud del discurso es la claridad, y ha de tenerse por viciosa toda oración que necesite intérprete. Por eso ha de usarse con sobriedad de las mismas palabras arcaicas, por más que comuniquen cierta majestad y no pequeño deleite al discurso, por la autoridad que trae consigo lo antiguo y por la gracia de la novedad y de lo insólito.»

Grande y admirable arte es, sin duda, el del estilo, y el amor á la belleza de la palabra; pero Quintiliano reprueba el nimio y sutil estudio que en esto habían puesto sus contemporáneos, reduciéndose á la corteza, y olvidados del jugo y medula del discurso, que es el vigor de las sentencias. Aconseja, pues, que no se tomen de los antiguos las palabras, vacías y estériles, cuando la luz del pensamiento no las ilumina, sino que principalmente se los imite en aquella *santidad* y virilidad del estilo, tan opuesta á los que llama *deliciosos vicios modernos*. Con la sublimidad del

canto heroico de Homero y de Virgilio ha de irse robusteciendo el ánimo de la juventud, desde que comienza á aprender, para que, imbuído su espíritu en cosas grandes, adquiera lo magnánimo al mismo tiempo que lo diserto.

Hay increíble variedad de ingenios, y tanto distan entre sí unos de otros los oradores, que no es fácil encontrar entre los modelos dos enteramente semejantes, por más que la turba de imitadores se parezcan entre sí, por la ausencia de toda cualidad superior y por haberse reducido á la imitación de un mismo modelo. Debe cada cuál ejercitar y enriquecer con la doctrina aquellas dotes que recibió de la naturaleza, no contrastándola, pero sin dejarse arrastrar tampoco de estas propensiones naturales suyas, hasta el punto de olvidar el cultivo armónico de todas las facultades del espíritu. De esta suerte, aunque la naturaleza le lleve más á un género de locución que á otro, quizá consiga, á fuerza de arte, sobresalir en aquello mismo para que parecía menos idóneo, no de otro modo que el que se ejercita en los certámenes atléticos no concentra todos sus esfuerzos en el *pancracio*, sino que aprende á herir de puño y á enlazarse y luchar con el adversario.

Cierto que la imagen del orador perfecto es un tipo ideal, no realizado nunca en el mundo; pero tampoco encierra imposibilidad metafísica, ni hemos de creerlo pura abstracción, vacía de sentido. «La naturaleza (dice Quintiliano) no prohibe que el orador perfecto exista, y no hemos de desesperar torpemente de lo que no es impo-

sible. Y cuanto más altas sean las aspiraciones y mayor la idea que nos formemos del arte, mayor será el triunfo; y «el que con mente casi divina (prosigue Quintiliano) contemple la imagen de la elocuencia, reina de todas las cosas, como dijo el trágico, y la traiga siempre delante de los ojos, y apaciente su espíritu en la contemplación de su ideal hermosura, obtendrá larguísimo fruto, no en el aplauso de sus clientes, sino en el ánimo propio y en la misma contemplación, entendiendo que tal hermosura es perpetua y no sujeta á mudanzas de la fortuna.»

Por incidencia ha tratado Quintiliano, en este primer libro, de la música, repitiendo las doctrinas corrientes entre los pitagóricos, que conciben el mundo como un todo armónico, numeroso y ordenado *(de números concordes)*, y miran la armonía como una propiedad de todas las cosas, regulada por el movimiento de las esferas y la música que producen, inaccesible á nuestros sentidos. El alma misma es, en la doctrina pitagórica, un número que se mueve á sí mismo, y la virtud una armonía de las facultades y actos humanos, que se conserva por medio de la música y de la gimnasia. Tal era la doctrina de Aristoxeno, y de él parece haberla tomado Quintiliano, que más de una vez le cita. Para Quintiliano hay oculto parentesco entre la música y el conocimiento de las cosas divinas: el mundo mismo está compuesto con una razón musical, á cuya imitación se ordenó la música de la tierra. Por lo demás, Quintiliano admite la distinción,

establecida por Aristoxeno, entre el ritmo y la melodía sin metro, y pondera la utilidad de una y otra para el orador, pues aunque el ritmo en la prosa sea más libre y vago que el de los versos, se requiere, con todo eso, una oculta correlación y armonía entre el período oratorio y el sentimiento que en él se expresa; lo mismo que acontece en la música. ¿En qué otra cosa consiste la excelencia de este arte, sino en combinar la voz y la modulación con los afectos que se quieren expresar, dulce si dulce, grave si grave, triste si doloroso? Hasta en el gesto, en el ademán, en la mirada, cabe cierta *euritmia*, necesaria al orador, y que no puede aprenderse en otra arte que en el arte armónica, única que sabe los misterios de la interpretación de los movimientos y de los sonidos, en sus relaciones con el mundo interno de las pasiones y de las ideas.

En el libro II comienza á tratar Quintiliano de lo que propiamente entendemos por *retórica*. Pero antes de llegar á la definición y concepto del arte, todavía tiene que decir algo del ejercicio de la lectura y de la composición.

El alimento más sano y robustecedor para quien, como el orador, ha de descender á la arena de la vida, es la verdad; por eso Quintiliano le recomienda el estudio severo de la historia, más bien que el de los poetas, y procura, sobre todo, precaverle contra los peligros de la declamación; pues aunque no rechaza en absoluto este ejercicio, quiere, sin embargo, que la declamación se acerque á la verdad de las cosas humanas

en cuanto pueda, abandonando esas eternas é insulsas cuestiones de mágicos, de pestilencias y de sepulcros encantados, dulce estudio de los sofistas de entonces.

«Una de las principales causas que han corrompido la elocuencia (escribe Quintiliano con igual calor que Petronio), es la licencia y la ignorancia de los declamadores. Tengan los asuntos verdadera grandeza y realidad humana, no sea la expresión hinchada, necia y ridícula, porque si no, será difícil desterrar esa vana locuacidad, cuando se llegue á los discursos de veras. Si este ejercicio no educa para el foro, ¿ha de practicarse para ostentación escénica ó vociferación furiosa? ¿De qué sirve captarse la benevolencia del juez, cuando no hay juez; de qué sirve confirmar lo que todos saben que es falso; á qué es argumentar sobre una causa en la cual nadie ha de dar sentencia; y quién no ha de reirse de esas tentativas para promover la indignación ó el llanto, á no ser que consideremos que esos simulacros sirven (aunque por tiempo breve y cuando no se hace larga parada en ellos) para disponerse á verdadero certamen y á la pelea trabada?»

Todavía se ha explicado Quintiliano con más claridad y decisión acerca de este punto, en un lugar del libro V, que presenta extraña semejanza con la célebre invectiva de Petronio, que abre la parte hoy conservada del *Satirycon*. «Las declamaciones (dice Quintiliano) han degenerado, mucho tiempo hace, de toda verdadera imagen de oratoria forense; y compuestas para el deleite

sólo, han perdido el nervio, semejantes en esto á aquellos niños á quienes los mercaderes de esclavos despojan de sus órganos viriles, para hacerlos más blandos y hermosos.»

No trata Quintiliano de ofuscar las cualidades y poner trabas á la generosa y bien nacida índole del orador; antes quiere que se desarrollen con ímpetu y libertad, favorecidas por la lucha y la disciplina austera. Parécele bien en los jóvenes la lozanía y la abundancia, y aun casi no le ofende de que haya algo de superfluo y de redundante, y que la juventud se arroje á nobles audacias, y se deleite en buscar y encontrar nuevos caminos, más bien que en la imitación seca y severa. Fácil remedio tiene la abundancia, al paso que la esterilidad no tiene ninguno; y poca esperanza de ser aventajado en la oratoria da la naturaleza en quien, ya desde los primeros años, tiene á raya el ingenio. Vale más que haya cantera de donde tajar y esculpir, que lo que sobre, la razón lo limará y el tiempo lo irá moderando. No prefiramos una lámina ligera que á la primera cinceladura se rompa. No es perfección el carecer de defectos, cuando al mismo tiempo se carece de virtudes.

El mejor ejercicio para fortificar el ingenio nativo es la lectura; pero, ¿qué autores deben leerse primero, los más fáciles, los más amenos? Quintiliano declara que al principio y siempre deben leerse los mejores, evitando principalmente dos escollos: el primero, convertirse en ciego admirador de la antigüedad, y envejecer,

por decirlo así, en la lectura de los Gracos, de Catón, y de otros tales escritores vetustos y arcaicos, porque así se hace el imitador hórrido y seco, quedando, por otra parte, inferior á los antiguos aun en la locución, que para aquel tiempo era excelente, pero hoy es ajena del nuestro. El otro defecto, contrario á éste, es dejarse seducir por las lascivas flores de la elocuencia moderna, y movidos de cierto malsano deleite que en ella se encuentra, preferir este género de locución dulce y sin nervio, y, por esto mismo, más grato al paladar juvenil. Sólo el entendimiento ya formado desde la niñez con la lectura de las obras del tiempo clásico, puede leer después, sin temor y con provecho, así los autores más antiguos como los más modernos, en los cuales confiesa Quintiliano que hay grandes excelencias, aunque la imitación sea peligrosa. De los antiguos no han de tomarse afectadamente las palabras, sino aquella viril fuerza de ingenio, que aún brillará más, unida á la cultura de nuestro tiempo y depurada de la ruda escoria de su siglo. Cáda cuál debe usar las palabras de su tiempo, y ¡ojalá (añade Quintiliano) tuviéramos menos temor á las que cada día usamos en el trato familiar!

Sostienen algunos que el ingenio rudo é indocto logra mayores ventajas y se eleva á alturas no sospechadas siquiera por los doctos y estudiosos. Imaginan que tienen mayor fuerza los que no tienen arte, y que es cosa más robusta romper que desatar, quebrantar que abrir, arrastrar que

mover. Es cierto que á veces consigue más el que aspira siempre á lo excesivo; pero esto sucede rara vez, y no compensa el desaliño continuo. Las mismas sentencias es cierto que brillan más cuando todo, alrededor de ellas, es sórdido y abyecto, porque son como una luz que arde, no entre las sombras, sino enteramente en las tinieblas, y que por esto resplandece más. Pero esto no ha de llamarse fuerza, sino violencia.

Toda arte oratoria está encerrada para Quintiliano en estos dos puntos: *Quid deceat, quid expediat*. De la naturaleza de las causas dependerá solo la distribución de las partes, la extensión relativa de ellas, etc. Y aun muchas veces conviene alterar algo del orden enseñado por los preceptos de la retórica, á la manera que en las estatuas y en las pinturas vemos que varían los rostros, las actitudes, los ademanes. De otra suerte, las obras artísticas resultarían inflexibles, rígidas y privadas de movimiento. En el discurso, como en las estatuas, caben mil formas distintas: muestran unas el ímpetu de la acción, otras la apacible serenidad; unas están desnudas, otras veladas. Nadie tachará de torcido el admirable *Discobolo* de Myron, y si alguien se atreviera á tacharle, por no haber preferido la posición recta, mostraría con esto solo ser enteramente ajeno á la inteligencia del arte estatuaria, en la cual es digna de singular alabanza aquella misma novedad difícil. El apartarse algo de lo que parece recto, de lo que está impuesto por los preceptos, de lo que la costumbre vulgar auto-

riza, muestra ya cierta virtud de ingenio nó pequeña. Presentan la mayor parte de los pintores el rostro de sus personajes descubierto; Apeles, sin embargo, veló en parte la imágen de Antígona, para que no se conociera la deformidad del ojo que había perdido. De la misma manera, en los discursos conviene velar algunas partes, que no es prudente mostrar ó que no pueden expresarse conforme á su dignidad. Así lo hizo Timantes en el cuadro que le sirvió para vencer en certamen á Colotes de Teos. Había pintado el sacrificio de Ifigenia, haciendo triste la figura de Calcas, más triste la de Ulises, y habiendo añadido todavía un rasgo más de pesadumbre á la fisonomía de Menelao, y agotado así todos los recursos del arte para la expresión de afectos, no encontró modo digno de presentar la fisonomía del padre, y entonces veló su cabeza, y dejó que cada cuál interpretase el dolor de él á su modo. «Por eso (prosigue Quintiliano, y son de admirar tales palabras en un preceptista tan rígido y sutil en otros casos), nunca me ha parecido bien ligarme á esos preceptos que llaman universales y perpetuos, porque apenas se encuentra un asunto donde no claudiquen, y al cual puedan aplicarse en todo su rigor.» Y no quiere que los jóvenes se den ya por instruídos cuando han aprendido cualquiera de esos librillos técnicos, llenos de preceptos. Sólo con mucho trabajo, con asiduo estudio, con vario ejercicio, con muchos experimentos de prudencia y maduro seso, se adquiere el arte de bien decir, por más

que los preceptos sean de algún auxilio. Obra inmensa y múltiple es la del arte, y casi todos los días se encuentra algo nuevo, sin que jamás se agote cuanto hay que decir sobre él.

Después de esta afirmación expresa del contenido inagotable del arte y del progreso evidente, si no en su ejecución, por lo menos en su conocimiento, empieza Quintiliano á trazar el concepto de la retórica, que él, lo mismo que todos los antiguos, define *ciencia de bien decir*.

Pero esta definición requiere explanarse, y Quintiliano dedica á esto la mayor parte del segundo libro. No faltaban entre los antiguos quienes declarasen que la retórica no merece el nombre de ciencia, ocupación la más alta y apetecible de la vida, sino que es sólo una facultad, un ejercicio, un arte, llegando algunos á considerarla como ocupación prava y pecaminosa, visto que su fin es el persuadir, ó el decir de un modo acomodado á la persuasión, y ésta puede ejercitarla hasta el varón que no fuere virtuoso.

Definían, pues, la retórica, *una fuerza ó capacidad de persuadir*, siguiendo en esto las huellas de Isócrates, no en las obras suyas que hoy tenemos, sino en cierto arte de retórica, que á nombre suyo corría entre los antiguos, y de cuya autenticidad dudaba ya el mismo Quintiliano.

Había dicho Isócrates, sin ánimo de infamar la oratoria, que la retórica era *demiurgo* de persuasión, lo cual conviene en sustancia con la teoría que sostiene *Gorgias* en el diálogo de Platón, que lleva el nombre de aquel sofista. Pero á este

concepto de persuasión, repetido también en los libros oratorios de Marco Tulio, responde Quintiliano, con las mismas razones platónicas, arguyendo que también persuaden el dinero, y la hermosura, y la autoridad, y la dignidad, y, finalmente, la elocuencia del silencio y el ademán mismo sin la voz, ya por el recuerdo de los méritos de un personaje, ya por lo miserable y abatido del aspecto del reo. De todo lo cual se vieron ejemplos en la defensa de Marco Aquilio, hecha por Antonio, en la que de sí propio hizo Servio Galba, y en la que Hipérides hizo de Phryne. Si todas estas cosas son idóneas para la persuasión, no puede esta persuasión ser el último, supremo y propio fin del arte. Por eso algunos modificaron la definición, enseñando que la retórica era arte de persuadir con palabras. Esta es la segunda contestación de Gorgias, enfrente de los argumentos de Sócrates, y á la misma doctrina parece inclinarse Theodectes en el libro de retórica que corría á su nombre, y que algunos atribuían á Aristóteles. Dícese en él que el fin de la oratoria consiste en llevar á los hombres, por la palabra, á aquel punto que el orador desea. Pero tampoco esto es característico del arte, ya que también persuaden con palabras los aduladores y las meretrices. Y, por el contrario, el orador no siempre persuade; de donde vendría á resultar que á veces el persuadir no es el propio fin de la oratoria, y que otras veces es un fin común á otras artes.

Otros, como Apolodoro, parecen dar á enten-

der que si el orador no alcanza el fin de la persuasión, no merece su nombre; y Aristóteles prescinde del éxito inmediato, y define la retórica: *facultad de inventar todos los motivos de persuasión que puedan ocurrir en un discurso.*

Pero esta explicación adolece de todos los vicios que hemos señalado en las anteriores, y, por otra parte, no abarca más que una de las partes de la retórica, la invención, siendo así que el discurso no existe sin la locución.

En cuanto á la materia de la retórica, dijeron unos que versaba sobre todas las cosas, otros quisieron limitarla á los negocios civiles. De la primera opinión fué Aristóteles, que parece hablar siempre de la invención tan sólo. Opinaron otros que la retórica no era facultad, ni ciencia, ni arte, definiéndola Critolao *práctica de decir*, y Ateneo *artificio de engañar*.

Quintiliano reproduce todas las protestas del *Gorgias* y del *Fedro*, contra los que en algún modo separan la oratoria de la ciencia de la justicia, tomada esta palabra *ciencia* en el sentido ideal y platónico, como en oposición á lo meramente opinable y creíble. De aquí la definición, enteramente académica, que Quintiliano da de la retórica, tratándola, no como arte, sino como ciencia de bien decir. Este concepto científico abarca, según él, no sólo todas las virtudes de la oración, sino hasta las costumbres mismas del orador y su carácter ético, puesto que, siendo la ciencia una virtud, excluye de la oratoria á los malos, y no la deja encerrarse tampoco en los es-

trechos límites de lás cuestiones civiles y forenses.

Del fin de la retórica se deduce su utilidad, como civilizadora de las sociedades primitivas, como salvadora de la república en tremendos conflictos (recuérdense, v. gr., los ejemplos de Apio el ciego y Cicerón), y como maestra y preceptora de la vida, pues nunca se graba tan profundamente en el ánimo la voz de la sabiduría como cuando la claridad del discurso ilumina la hermosura de los conceptos. Y es tal la excelencia que Quintiliano reconoce en el don de la palabra, que en ella, aún más que en el entendimiento y en la cogitación, pone la diferencia que media entre el hombre y el resto de los animales, pues de poco nos serviría la razón, por la cual somos partícipes en algún modo de la naturaleza de los dioses inmortales, si no pudiésemos expresar por medio de la voz los conceptos que ella elaborara.

Y ¿cabe arte en la retórica, ó es toda ella obra de la naturaleza? ¿Quién ha de imaginar (pregunta Quintiliano), por remoto que esté de toda erudición, que sea arte el de fabricar y el de tejer y el de hacer vasos de barro, y que, por el contrario, una obra tan grande y excelente como la retórica haya podido llegar á su perfección sin arte alguno? Con todo eso, algunos oradores, y entre ellos el mismo Lisias, llegaron á creer que la elocuencia era sólo una disposición natural, acrecentada por el ejercicio. En apoyo de esta sentencia decían que los mismos bárbaros y los siervos, cuando hablan entre sí, emplean algo que parece exordio, y acaban con una especie

de deprecación y de epílogo. Y añaden á esto que la elocuencia fué antes que los retóricos, como que se encuentra ya en el mismo Homero; y que, por consiguiente, no es arte.

Á esto responde Quintiliano, que todo lo que el arte perfecciona tiene su principio en la naturaleza, y que si se admitiera lo que los adversarios dicen, la arquitectura misma no sería arte, puesto que sin arte se edificaron las primeras casas; ni la música, puesto que todas las naciones conocen alguna manera de canto y de danza. Por lo tanto, si convenimos en llamar retórica á un discurso cualquiera, podemos confesar que la retórica es anterior al arte. Pero si es verdad que no todo el que habla es orador, y que los antiguos no hablaban como oradores, necesariamente hemos de afirmar que el orador lo es por el arte y que no existía antes del arte. Verdad es que el continuo ejercicio es un medio poderosísimo de aprender, y suple otros; pero este mismo ejercicio es una parte del arte, la única que poseen esos oradores semi-incultos, y á la cual deben sus triunfos innegables. Otro argumento contra el arte retórica se toma de la materia. Dicen, pues, que todas las artes tienen determinada materia, lo cual es verdad, y añaden que la retórica no tiene materia propia, lo cual es falso, como iremos viendo. Añaden que ningún arte se constituye por opiniones falsas, mientras que la retórica es muchas veces instrumento para defender falsedades.

«Yo confieso (responde Quintiliano) que la retórica alguna vez dice lo falso por lo verdadero;

pero no por eso hemos de creer que versa sobre opiniones falsas, porque es muy distinto que al orador le parezca falsa una cosa, ó que quiera persuadirla como tal á los demás.» No es que él tenga opiniones falsas, sino que trata de engañar á otros, de la misma suerte que el pintor no ignora que la superficie es plana, aunque presente algunos objetos como eminentes y otros como deprimidos. Prosiguen diciendo los adversarios que todo arte tiene un fin á que tender, y que, por el contrario, la retórica no tiene ninguno, y aun muchas veces no suele conseguir los efectos que el orador desea. Pero ni el orador que nos imaginamos, ni el arte cuyos confines trazamos, dependen en modo alguno del éxito. El orador tiende á la victoria; pero, aunque no la logre, consigue el fin del arte, cuando habla conforme á él, porque la oratoria tiene su fin en sí misma, el cual no es otro que el bien decir. Por donde no se ha de decir que el arte consiste en el efecto, sino en el acto mismo del arte. Añaden que la retórica, además de persuadir lo falso, trata de mover los afectos. Pero el mover los afectos no es cosa torpe, cuando procede de alguna razón, ni ha de tenerse por vicio, y mucho menos en el concepto de Quintiliano, que al cabo, y á pesar de sus austeridades morales, no duda en admitir la licitud de la mentira en algunos casos, cuanto más la perturbación de afectos; siempre que pueda influir en la decisión de los jueces ó del pueblo. Todavía se objeta que ningún arte es contraria á sí misma, ni puede destruir su propia

obra: Es así que la retórica enseña á defender los dos lados de la causa; luego no debe ser arte. Pero esto ha de entenderse de la mala retórica, de la que es indigna de un varón honrado, é indigna de la virtud misma, del arte vanísimo de los sofistas. La retórica nunca es contraria á sí misma; la causa riñe con la causa, pero no el arte con el arte, como no deja de ser arte el de las armas, porque combatan entre sí dos gladiadores educados por el mismo maestro. Aún se presentan otros reparos: dícese que el arte es sólo de las cosas sabidas, mientras que la acción del orador se ejercita muchas veces sobre cosas que él ignora y sus espectadores también. Quintiliano responde que la retórica es arte de bien decir, y que esto es lo que el orador sabe, aunque ignore si es verdad lo que dice; porque, en realidad, lo que persigue siempre todo arte no es otra cosa que *lo verosímil.*

Probemos ahora directamente que la retórica es arte. Según la definición de Cleantes y de los estoicos, el arte es una potencia que procede por orden. Es así que hay en el buen decir orden y camino, y que consta la retórica de prescripciones enlazadas entre sí, y enderezadas juntamente á un fin útil de la vida humana; luego la retórica es arte. Y no puede dejar de ser arte, si lo es la dialéctica, que difiere de ella en especie más bien que en género. Y es arte, además, porque se constituye mediante los dos procedimientos de inspección y de ejercicio. Las artes se dividen en dos géneros: consisten las unas en la *inspección*,

esto es en el conocimiento y estimación de las cosas, como, v. gr., la astrología, y éstas, que se llaman artes *teoréticas*, no exigen acto alguno, sino que terminan y se perfeccionan en el entendimiento de la cosa cuyo estudio hacen; y hay otras que consisten en la acción, y que en la acción misma se perfeccionan, sin que reste nada que hacer después de su propio acto, y éstas se llaman artes prácticas, como es la *saltación*. Hay otras que reciben su fin del efecto, es decir, de la existencia separada del objeto que ponen á la vista. Y éstas se llaman artes *poéticas*, como es, v. gr., la pintura. La retórica pertenece al género de las artes que terminan en su propio acto; pero es verdad que toma mucho de las demás artes, y que algunas veces puede contentarse con la mera contemplación y especulación. En este caso se puede decir que cabe retórica en el orador, aun cuando esté callado. Porque hay en estos estudios secretos un deleite, quizás el mayor de todos, y es más pura la fruición cuando se detiene en los límites de la contemplación, y no se llega al acto, es decir, á la obra.

Preguntan algunos si la naturaleza contribuye á la elocuencia más ó menos que la doctrina artística. Quintiliano cree que el orador consumado sólo puede resultar de la unión de entrambas. Mucho puede la naturaleza sin doctrina, pero la doctrina nada puede conseguir sin la naturaleza. Y con todo eso, los oradores perfectos deben más á la doctrina que á su propia naturaleza. En tierra estéril nada logrará el más excelente agricul-

tor: en tierra fértil nacerá algo, aun sin cultivo; pero en suelo fecundo más hará el cultivador que la misma bondad del suelo. La naturaleza da la materia del arte, teniendo, aun sin el arte, su precio la materia. El arte sin la materia ni siquiera existe. Pero no ha de confundirse el arte con la *mataiotechnia*, que es una vana y estéril imitación del arte, v. gr., el ejercicio de los que consumen toda su vida en la declamación de las escuelas.

La retórica es una virtud enlazada con la prudencia. Y las semillas de ella están impresas en nosotros desde *ab initio*, como lo está la semilla de la justicia, de la cual aun los mismos pueblos rústicos y bárbaros llegan á contemplar alguna imagen. Y es la retórica, además de arte de la justicia, virtud disputadora, del mismo modo que la dialéctica, viniendo á ser la una *oración perpetua* y la otra *oración concisa*, por lo cual Zenón comparaba la dialéctica con el puño cerrado y la oratoria con la mano abierta. ¿Cómo ha de ser el orador discreto en la alabanza, si no sabe la ciencia de lo honesto y de lo torpe; cómo ha de ser hábil para persuadir, si no conoce el principio de utilidad; cómo ha de triunfar en los juícios, si es ignorante de la justicia? Requiérese además en el orador altísima fortaleza, como que ha de resistir á las turbulentas amenazas del pueblo, al despotismo de ciudadanos poderosos, y algunas veces, como aconteció en el juício de Milón, á las armas de los soldados puestos en torno de la tribuna. Es, pues, la elocuencia una de

las más excelentes virtudes. Se dirá que á veces un hombre perverso puede hacer un buen exordio, ó una buena narración; pero también el ladrón pelea á veces esforzadamente, y no por eso deja de ser virtud la fortaleza. Y si un siervo vil sufre impávido el tormento, la tolerancia del dolor no carece en él de cierta gloria.

La materia de la retórica, dicen algunos, y entre ellos Gorgias, que es la *oración*; pero si entendían por oración un razonamiento compuesto sobre cualquier motivo, no podemos decir que sea materia de la retórica, sino que es la obra misma de ella, como la estatua es la obra del escultor. Y si entendían por oración las palabras mismas, nada valen éstas sin la sustancia de las cosas. Creen otros que la materia son los argumentos persuasivos, los cuales, en realidad, son una parte de la obra. Otros opinan que la materia son las cuestiones civiles, y éstos yerran, no en la calidad, sino en el modo, porque esas cuestiones son alguna materia de la retórica, pero no la sola materia. Algunos, fundados en que la retórica es una virtud, la extienden á toda la vida humana. Otros le señalan aquel empleo que en la ética se llama *negocial* ó *pragmático*. Quintiliano, de acuerdo con otros autores, opina que la materia de la retórica son todas las cosas que están sujetas á la palabra, porque la materia, conforme á la doctrina de Platón, en el *Gorgias*, no consiste en las palabras, sino en las cosas. Y el mismo filósofo añade en el *Fedro*, que la retórica no se ejercita sólo en el juicio y en la plaza, sino también en las cosas

privadas y domésticas. No puede decirse que esta materia sea infinita, aunque es múltiple, porque otras artes menores hay que tienen materia múltiple, v. gr., la arquitectura, la escultura, y el arte de cincelar. Y no es obstáculo el que algunos tengan por oficio propio de la filosofía el disertar sobre lo bueno, lo útil y lo justo, si es que por filósofo entienden un hombre de bien, porque nosotros no separamos la bondad moral de las cualidades propias del orador. Y además, teniendo los dialécticos por materia propia el disputar sobre todas las cosas, y no siendo la dialéctica más que una oración concisa, ¿por qué la oración perfecta no ha de disfrutar de la misma amplitud de materia?

Todas las cosas pueden caer, más ó menos fortuítamente, bajo la jurisdicción del orador. No hay nada que no pueda entrar en causa ó en cuestión.

Discernida así la noción de la retórica, y aprovechadas y rectificadas las ideas de los preceptistas antiguos, entre los cuales se enumera á Córax, Tisias, Gorgias, Trasímaco, Prodico, Protágoras, Hipias, Alcidamas, Antifon, etc., hace Quintiliano profesión de eclecticismo, declarándose no sujeto á ninguna secta, ni imbuído en superstición alguna; y sin investigar cuál sea el origen de la retórica, afirma que su principio lo dió la naturaleza, y que las observaciones y los hábitos constituyeron el arte. La divide, como todas los restantes preceptistas, en *invención*, *disposición*, *elocución*, *memoria*, *pronunciación* y *ac-*

ción, versando necesariamente todas estas partes, ó sobre las cosas, ó sobre las palabras. Tres han de ser los fines que se proponga el orador: enseñar, mover, deleitar. Acerca de la invención, y la disposición, y la doctrina de las partes del discurso (contenidas en los libros III, IV y V), no se aparta, en cosa notable, de lo corriente entre los retóricos. Por ser, además, esta parte de todo punto técnica, tiene escaso interés en la historia de las ideas artísticas. Sólo advertiremos que Quintiliano, con el buen sentido que no le abandona nunca, tiene en poca estima, aunque no los desprecia enteramente por inútiles, los llamados *tópicos* ó lugares comunes, adonde se iban á buscar argumentos. «No se aprende el oficio de la palestra (añade) por preceptos y reglas teóricas, sino fortaleciendo el cuerpo con ejercicios, con la continencia, con la calidad de los alimentos, y sin empeñarse, además, en pelear contra la naturaleza, cuando ella se nos resiste. Pero estos ejercicios no han de ser los muelles y afeminados de la declamación escolar, no los que halaguen libidinosamente las malas pasiones del auditorio, sino los que muestren en sí carácter másculo é incorrupto, digno, en suma, de un varón austero y grave. ¿Quién dirá que la hermosura de un eunuco es mayor que la de un hombre? ¿Quién contará la endeblez y afeminamiento entre las virtudes del discurso? Nunca los pintores ni los estatuarios, cuando quisieron representar lo más ideal y perfecto de la figura humana, buscaron por modelo un Bagoas ó un Megabiso, sino que

escogieron el Doryphoro, apto para la milicia y la palestra, ó imitaron cuerpos de jóvenes belicosos y de atletas. Y nosotros, los que queremos trazar la imagen del orador, ¿hemos de dar á la elocuencia, por armas, tímpanos? Aun en sus ejercicios juveniles ha de ajustarse el orador cuanto pueda á la más exacta *imitación de la verdad*. La elocuencia debe ser rica y espléndida. No vaya, como tímido arroyuelo, serpenteando por campos; no vaya, como la fuente, encerrada en estrecho cauce, sino que, extendiéndose como río caudaloso por los valles, ábrase violentamente camino, cuando los obstáculos se le opongan. Parezca, en suma, hija de la naturaleza y no del arte.»

El libro VI es una especie de psicología oratoria, ó tratado de las pasiones, ó de la moción de afectos. Quintiliano enseña, contra el parecer vulgar, que no hay lugar especial para ellos, sino que pueden excitarse en todos los momentos de la causa. El arte de moverlos, no se enseña en ningún libro, ni la naturaleza de ellos es simple, sino muy compleja. Un orador mediocre y de escasa vena puede, á fuerza de doctrina ó de hábito, obtener algún fruto en las otras partes de la oratoria; pero son muy raros los que han sabido arrastrar á los jueces y moverlos al llanto ó á la indignación. Si las pruebas hacen que nuestra causa parezca á los jueces mejor que la de los adversarios, solo el afecto consigue que quieran lo que nosotros, y que lo quieran vehementísimamente. Y así como los amantes no pueden juzgar

de las formas del ser que aman, porque su pasión pervierte el juício de sus ojos, así el juez abandona el cuidado de indagar la verdad, ocupado por el afecto, y se deja llevar como de un rápido y encendido torrente. Aquí debe concentrar, pues, sus esfuerzos el orador; esta es su obra principal, este el trabajo, sin el cual todo lo demás resulta desnudo, seco, débil, ingrato: de tal modo, que el espíritu y el aliento mismo de la obra consisten en los afectos.

Quintiliano admite la célebre distinción entre el *ethos* y el *pathos* (costumbres y pasiones). El *pathos* excita y el *ethos* suele mitigar. El *ethos* requiere un modo de decir blando, sereno, plácido y humano, amable y gracioso á los oyentes, como que es retrato y espejo fiel de las costumbres y de la vida. Por el contrario, el *pathos* tiene por dominio propio la ira, el odio, el miedo, la envidia, la compasión, en suma, todos los afectos trágicos; guardando el *ethos* y el *pathos* la misma relación entre sí que la tragedia con la comedia.

El principio capital de la psicología oratoria de Quintiliano no es otro que aquel famoso axioma: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.* Sin embargo, Quintiliano lo da como doctrina y observación propia, y aun lo anuncia con una solemnidad de tono en él desusada.

«Es mi propósito (dice) mostrar lo mas íntimo de este santuario, donde he logrado penetrar, no por enseñanza ajena, sino por experiencia propia, y guiado por la misma naturaleza. Todo el

poder de excitar los afectos consiste, á lo que yo entiendo, en que primero nos hayamos conmovido nosotros mismos. Ridícula sería la imitación del llanto, de la ira y de la indignación, si acomodásemos sólo á los afectos las palabras y el semblante, y no el ánimo. ¿Cuál otra es la causa de que el que llora por algún dolor reciente, parece siempre expresarse con elocuencia, y de que la ira ponga á veces elocuentísimas palabras en boca de los más indoctos? Es que habla por su boca la fuerza del alma y la verdad misma de las costumbres. Si buscamos lo verosímil, seamos semejantes á los que padecen verdaderos afectos, y sea tal la disposición de nuestro ánimo como la que nosotros queremos infundir en el juez. Si yo no siento el dolor de que hago alarde, ¿cómo he de esperar que el juez llore, viéndome con los ojos secos? Nada enciende sino el fuego; nada moja sino el agua, y no ha de esperarse de cosa alguna que dé á otra el calor de que ella carece. Afectémonos, pues, antes de tratar de afectar á los jueces. Y ¿cómo hemos de mover en nosotros los afectos? ¿Por ventura están las pasiones bajo nuestra potestad? Trataré de explicarlo. Todo el que conserva fácilmente y puede reproducir las imágenes de los objetos que los griegos llaman *fantasmas*, y traerlos, por decirlo así, á nueva vista interior, será poderosísimo en la moción de los afectos. Como sueños despiertos, le rodearán las imágenes, pareciéndole que peregrina, que navega, que combate, que habla á los pueblos, que hace uso de las riquezas que no tiene, y no

le parecerá que lo piensa, sino que realmente lo hace. Esta segunda vista interior, esta facilidad de renovar las especies adquiridas, es cualidad principalísima del orador, y aunque sea estimada por defecto de temperamento, puede convertirse en utilidad. De aquí la energía que Cicerón llama ilustración y evidencia, con la cual no parece que se dicen las cosas, sino que se muestran, produciendo en todos tal tumulto de afectos como si asistiésemos á las mismas escenas que se describen. ¿No concebía el poeta la imagen del último trance, cuando decía: *Et dulces moriens reminiscitur Argos?* No procedamos como en causa ajena sino como en dolor propio, y digamos siempre lo que en un caso personal diríamos.» Y añade Quintiliano que á él le dió grandes triunfos en el foro su sensibilidad y poder en la moción de afectos, manifiesta todavía en algunos trozos de su libro didáctico, v. gr., en la lamentación sobre la muerte de su hijo.

Á la doctrina de lo patético sigue la de la risa y lo ridículo. Declara difícil su empleo en la oratoria. Lo primero, porque la mayor parte de las veces es falso y discordante; lo segundo, porque siempre es humilde; lo tercero, porque es muchas veces depravado y sacado de quicio por industria del orador; lo cuarto, porque depende en gran parte de la variedad de la estimación humana y de un cierto criterio fluctuante y apenas discernible, y no de ninguna razón propia y extrínseca suya. Podemos decir, que Quintiliano ha visto con claridad algunos de los ca-

racteres y notas de lo cómico, y especialmente su carácter subjetivo, relativo é inarmónico, señalándolos con palabras precisas y nada anfibológicas. También ha intentado, aunque sin fruto, penetrar en su esencia, investigando las causas de la risa, pero termina por declarar el problema insoluble, no sin haber recogido de paso curiosas y exactas observaciones. Dice, pues, que la risa y el efecto de lo cómico no se produce sólo por alguna acción, sino á veces por la más ligera torpeza, y que no solamente es cómico lo agudo y gracioso, sino lo necio, lo tímido y lo iracundo. Reconoce, siguiendo á Cicerón, que la esencia de lo cómico está en alguna torpeza ó deformidad leve y no dañosa, y hace notar la fuerza imperiosísima con que lo cómico arrastra, aun en sus grados inferiores, aun en boca de los bufones, de los *mimos* y de los ignorantes. La naturaleza y la ocasión son para él fuentes copiosísimas de efectos cómicos inesperados. Como cualidades análogas á lo cómico, pero distintas, define y explana lo que ha de entenderse por *venustum, salsum et facetum*. Por *venustum* entiende lo gracioso. Por *salsum*, cierto condimento de la oración, que ocultamente excita el paladar y evita el tedio del prolongado razonamiento. Por caractéres de lo *facetum* señala el decoro y la exquisita elegancia.

En el libro VIII, comienza el tratado de la elocución, que aún es más técnico y menudo que los anteriores. Quintiliano le da grande importancia, pero censura el vano estudio de los que

piensan sólo en las palabras, olvidando las cosas, que son el nervio de la oración, y así envejecen en un vano y estéril amor á los vocablos. La belleza interior del discurso ha de ser la que se refleje en su forma externa; los cuerpos sanos é íntegros y fortalecidos por el ejercicio, reciben hermosura del mismo principio de que reciben fortaleza ; si lo bello se tiñe con alcohol al modo femenino, parecerá horrible. Y no es que la gala espléndida y viril deje de añadir autoridad á los hombres, como dice el proverbio griego; pero el ornato mujeril y lujurioso, no sólo no exorna el cuerpo, sino que descubre y deshonra el alma. Del mismo modo, la locución que pudiéramos llamar traslúcida y *diversicolor*, afemina la materia á que tal vestidura se aplica. Recomienda Quintiliano el cuidado en las palabras, pero más que el cuidado la solicitud en las cosas. Las más hermosas formas de estilo están, por decirlo así, adheridas á la materia, y en su propia luz se ven; pero no las busquemos lejos de allí, ciegos y desatentados, como si yaciesen muy ocultas y huyesen de nuestra inspección. Con mayor ánimo se ha de acometer la elocuencia, y si todo el cuerpo es robusto, poco cuidado nos dará el pulir las uñas y aderezar el cabello. Antes al contrario: sucede muchas veces que esta diligencia echa á perder la oración, porque las cosas más excelentes son, quizá, las menos rebuscadas, como que se acercan más á lo que arranca de la verdad misma. Pero todo lo que indica cuidado, y lo que parece fingido y superpuesto, ni obtiene

gracia, ni merece fe, y como planta parásita, estrangula y consume los sembrados. Por no decir las cosas rectamente, buscamos largos rodeos y nos dilatamos morosamente en las palabras, y repetimos las que están dichas hasta la saciedad, y recargamos con muchas frases lo que pudiera decirse con una sola, y muchas veces preferimos dar á entender de lejos las cosas, antes que decirlas clara y perspicuamente. Nada propio nos agrada; pedimos prestadas á los poetas figuras y traslaciones, y á toda costa queremos mostrarnos ingeniosos, huyendo de lo que la naturaleza nos dicta. No busquemos ornamentos, sino afectos. ¡Como si las palabras tuviesen por sí mismas alguna virtud, fuera de la cohesión íntima con el pensamiento que expresan! Sólo así pueden ser propias, claras, oportunas y elegantes. Si toda la vida hubiéramos de trabajar en buscarlas artificiosamente, vano y pueril sería el fruto de los estudios. Á muchos veréis inciertos en cada palabra, buscándolas primero y, después de buscadas, pesándolas y midiéndolas. Aunque tuviérais la fortuna de encontrar siempre la mejor, más conveniente sería abandonar este infeliz cuidado, que detiene el curso de la oración y extingue el calor del pensamiento con la tardanza y la timidez. Miserable y pobre orador es el que no puede sufrir con resignación la pérdida de una sola palabra. Pero no las perderá ciertamente el que haya aprendido antes la razón del discurso, y con mucha é idónea lectura haya adquirido copiosa miés de palabras, y sepa el arte

de colocarlas, y haya robustecido luego con el ejercicio todas estas cualidades suyas, de tal modo, que tenga siempre el recurso á mano, y por decirlo así, ante los ojos. Este afán de buscar, de juzgar, de comparar, ha de tenerse cuando aprendamos, no cuando lleguemos al foro. Las palabras han de seguir al pensamiento, como la sombra al cuerpo, é ir ceñidas siempre al sentido: y aun en esto ha de haber moderación. Cuando las palabras son latinas, claras, elegantes, acomodadas al fin que nos proponemos, ¿qué más podemos pedir? Algunos, sin embargo, no hallan término en lo de corregirse á sí mismos, estudiando cada sílaba, y cuando han encontrado ya la expresión propia y única, como buscan algo que sea más antiguo, más remoto, más inopinado, no se cuidan de que haya ó no sentido en la oración, á trueque de poder aplicar esas palabras. «No repruebo yo el cuidado de la locución; pero entiendo que nada ha de hacerse por causa de las palabras, puesto que las palabras se inventaron para declarar las cosas, y son entre todas preferibles las que mejor descubren nuestro pensar, y las que hacen en el ánimo de los jueces el efecto que nos proponemos. Éstas serán sin duda las que hagan deleitosa y admirable la oración, pero no admirable como admiramos el prodigio, ni deleitosa con deleite infame, sino con dignidad y grandeza. La primera virtud del discurso ha de ser la claridad, la propiedad de las palabras, el orden recto.

El ornato debe ser varonil, fuerte y sano; res-

plandezca por la sangre y por el nervio, y no por la ligereza afeminada, ni por el color postizo. «Nadie me tenga (añade Quintiliano) por enemigo del modo de decir culto; no niego que sea virtud, pero no se la concedo á los que hablan así. ¿He de tener yo por más cultivado un jardín donde aparezcan lirios, rosas, anémonas y apacibles fuentes, que una heredad donde crecen copiosas mieses ó vides abrumadas por el fruto? ¿Cómo he de preferir el estéril plátano, ó el mirto de Venus, al olmo fecundo y á la fértil oliva? ¿Es esto negar que á las tierras más fructíferas les esté bien la hermosura? Y ¡cómo no! Yo colocaría mis árboles en orden y á cierta distancia; podaría con el hierro las ramas que se alzasen desmedidamente, y entonces el árbol se extendería más hermoso en círculo, y dilatando sus ramas, producirían todas regalado fruto. Más hermoso de aspecto es el atleta cuyos miembros ha endurecido el ejercicio, disponiéndole para el certamen. Nunca la verdadera hermosura es cosa distinta ó apartada de la utilidad. Es verdad que cabe más ornato en el género demostrativo que en el deliberativo y judicial, porque cuando se trata de cosas verdaderas, y el combate lo es también, poco lugar queda para la vanagloria, ni debe nadie, cuando se discuten cosas de tanto momento, ser demasiado solícito acerca de las palabras.»

Dos diversos pareceres hay en cuanto á las sentencias: unos las buscan con esmero nimio y nada quieren sino ellas; otros las condenan en

absoluto. Quintiliano no aprueba ninguno de los dos pareceres extremos. La densidad de las sentencias, al modo de Séneca, muchas veces estorba, así como en los sembrados y entre los árboles nada puede crecer hasta la justa proporción, si falta lugar donde crezca. Ni la pintura, donde no hay sombras, agrada. Si en pos de una sentencia, y sin descanso alguno, viene otra, el discurso, compuesto, no ya de miembros, sino de pedazos, carecerá de estructura interna y de rotundidad y plenitud, y el color del discurso aparecerá como salpicado de manchas brillantes. Parecen tales sentencias relámpagos que brillan y se disipan como el humo.

«Por el contrario, cuando toda la oración es brillante, su claridad ofusca el resplandor de las sentencias, así como el sol impide que se vean los demás astros. Á esto se añade, que el que busca por sistema las sentencias, ha de caer forzosamente en muchas frialdades, ligerezas é inepcias. Contraria á ésta es del todo la opinión de algunos que huyen y temen todo agrado en el decir, no aprobando sino lo más llano y humilde y lo que indique menos esfuerzo. Y así, por temor á la caída, permanecen siempre en el suelo. Se dirá que este era el estilo de los antiguos; pero, ¿de qué antiguos, ya que Demóstenes intentó muchas cosas no usadas antes por nadie? Yo creo que estas lumbres y matices de la oración son como los ojos de la elocuencia; y así como no quisiéramos que los ojos estuvieran esparcidos por todo el cuerpo, quitando á los demás miembros su

oficio, así preferimos aquellas antiguas y hórridas locuciones á esta nueva licencia; pero creemos que entre las dos hay un justo medio y un camino recto.»

Rara vez vuelve á encontrar Quintiliano la elocuente expresión de estos dos trozos, en que le ha sostenido la indignación contra los vicios literarios de su época. Piérdese luego en menudencias técnicas, y trata largamente la teoría de los tropos y de las figuras ó *schemas* de dicción. Atribuye el origen de los tropos, ya á la claridad *(significatio)*, ya á la hermosura *(decus)*, y los define «palabra ó razonamiento trasladado de su natural y propia significación á otra, para ornato del discurso, ó bien, dicción trasladada del lugar en que es propia á otro en que no lo es. Por el contrario, la figura ó schema, es cierta forma del discurso apartada de la forma común y de la que primero se ofrece.» Todo razonamiento tiene su forma propia, pero no en todos caben las figuras. Éstas pueden ser, ó de sentido ó de palabras.

Hay algunos que, desdeñando la sustancia de las cosas y el vigor de las sentencias, se creen sumos artífices, con amontonar vanas figuras de palabras, no advirtiendo que es tan ridículo buscar las palabras sin sustancia, como buscar el hábito y el gesto sin el cuerpo. El nimio cuidado de las palabras y el deleite que con ellas se procura, quitan fuerza á los afectos, y donde quiera que el arte se ostenta, parece ocultarse la verdad. Pero no por eso hemos de caer en el extremo

opuesto de aquellos que condenan todo arte de composición, y sostienen que es más natural y también más varonil aquel modo de decir hórrido que primero espontáneamente se ocurra. Y si fuera verdad que no hay modo de decir preferible al que la naturaleza inspira antes de toda cultura, no tendría absolutamente razón de ser este arte oratorio. Pero, ¿qué arte hay que sea perfecto desde el principio y que no brille más con la cultura? ¿Ni por qué hemos de decir que dejen de ser naturales las modificaciones que la naturaleza nos consiente hacer en ella? Y así como es más rápido el curso del río por cauce fácil y sin tropiezo que cuando quebranta sus ondas entre los peñascos, así el discurso que corre enlazado, y congregando todas sus fuerzas en un punto, es mejor que la oración fragosa é intemperante. ¿Por qué hemos de creer que la elegancia matará la fuerza, cuando no hay cosa alguna que sin el arte tenga todo su precio, y la hermosura acompaña siempre al arte? Y prosigue Quintiliano, corroborando esta doctrina en su pintoresco estilo, con los símiles del tirador de lanza y de arco, y del movimiento rítmico y ordenado del certamen y de la palestra. Hasta para mover los afectos importa mucho la elegante composición, porque nada puede entrar en el alma sin detenerse antes en el vestíbulo de los oídos, y además, porque la naturaleza nos inspira el número y la armonía. De aquí la importancia de la música entre los pitagóricos, para domar y purificar las pasiones. Hay en el número y en el

ritmo cierta oculta fuerza, la cual aún es más vehemente en la palabra. Esta sola virtud basta para recomendar escritos pobres en la sentencia y endebles en la elocución. Y cuanto más hermosa por las sentencias y por las palabras sea la oración, tanto más deforme resultará, si la composición es viciosa, porque la negligencia de la composición se advierte más entre la luz de las palabras. Y así, en Herodoto, tan notable por su dulzura, el dialecto mismo tiene cierto agrado, de tal modo que parece contener una música latente. De todas suertes, yo prefiriría la composición áspera y dura á la afeminada y enervante que hoy usan muchos, lo cual, hasta por su manifiesta afectación y monotonía, engendra tedio y saciedad, y cuanto es más dulce, tanto más amengua el prestigio del orador, y más extingue el ardor de los afectos que se propone excitar.

El libro x trata de los ejercicios de composición, de lectura y de imitación, inculcando siempre el principio de leer y oir lo mejor *(optima legendo atque audiendo)*, y de enriquecer la memoria con toda variedad de palabras, porque todas, como Quintiliano nos enseña, fuera de las que expresan ideas vergonzosas, tienen su propio lugar en la oración. Pero el efecto se produce en ella por el espíritu interno y por la sustancia de las cosas, no por las imágenes ni por el ruído de las palabras. De esta manera todo vive, respira y se mueve. En los poetas aprenderá el orador la ingeniosidad en la disputa, la sublimidad en las palabras, el encendido movimiento en los

afectos y el decoro en la persona; pero no ha de imitarlos ni en la libertad de las palabras, ni en la licencia de las figuras, porque el poeta busca lo primero deleitar, y el orador mezcla este fin con el de utilidad. Ni ha de dejar el orador que las armas adquiridas con el estudio se cubran de moho y de orín, sino que arda siempre en ellas fulgor como de hierro, que hiera á la vez la mente y la vista, no como el resplandor del oro y de la plata, muestras de femenil riqueza. También la historia puede dar al orador abundante y gustoso jugo; pero debe leerse de tal modo, que se comprenda que muchas de sus virtudes no son propias del orador. La historia está mucho más cercana de la poesía, y en cierto modo puede decirse que es un poema no ligado á números, y se escribe para narrar y no para probar, como que toda la obra va encaminada, no al acto presente, ni á la lid del momento, sino á la memoria y posteridad y á la fama del ingenio del escritor, y por eso con palabras más remotas del uso común y con más libres figuras evita el tedio de la narración. Por lo cual no es de imitar en la oratoria, ni la brevedad de Salustio, ni la abundancia láctea de Tito Livio. No olvidemos nunca que hemos de pelear con músculos de soldados y no de atletas, y que el vestido de varios colores que solía usar Demócrito Falereo, no parece bien entre el polvo forense.

Y aquí comienza el trozo más interesante y más bello de las *Instituciones Oratorias*, y el que para nosotros conserva mayor interés histórico;

es decir, la crítica de los principales autores griegos y latinos, en cuanto puede ser útil al orador. Los símiles se amontonan bajo la mano del preceptista, y son en general admirablemente adecuados á las condiciones del estilo y á la belleza interna de la forma, en cada uno de los autores que somete á juício, con rasgos é iluminaciones súbitas de crítica, que sólo en Longino, ó en el diálogo *de los oradores* de Cicerón pueden encontrar parangón en todo el mundo antiguo. Homero es, para el retórico español, á modo de un inmenso Océano, de donde toman su principio las fuentes y los ríos, y ha de servir de ejemplo y dechado para todas las partes de la elocuencia. Quintiliano condena la poesía didáctica, en los *Fenómenos* de Arato, porque la materia carece de movimiento y porque no tiene variedad alguna en los afectos, ni caractéres humanos, ni nada en suma que pueda servir á la oratoria. Píndaro suministrará felicísima abundancia de cosas y de palabras. Stericoro mezcla lo épico con lo lírico, y sostiene en la lira el peso y gravedad del canto épico. Quintiliano, con su culto y poderoso sentido estético, no cae en el vulgar yerro de Dionisio Halicarnaseo y otros, condenando la comedia antigua; al contrario, la admira de buen grado, por reconocer que ella sola conserva la gracia nativa y pura de la dicción ática y su libertad elegantísima, siendo á la vez grande, poética y hermosa. No podemos esperar que un retórico del primer siglo de nuestra era haga completa justicia á Esquilo; bastante es

que le reconozca sublimidad y grandeza, aunque le ponga la tacha, para nosotros incomprensible, de rudo y desaliñado. En Eurípides reconoce densidad de sentencias y maravilloso poder para excitar los afectos, sobre todo el de la compasión. Á Menandro aplaude por haber trazado en sus comedias una imagen fiel de la vida humana. Lisias es más semejante á una pura fuente que á un río caudaloso. En Isócrates están congregadas todas las gracias del decir. Platón no parece ingenio humano, sino inspirado por el oráculo de Delfos. Las Gracias educaron el estilo de Xenofonte, y en sus labios moraba la diosa de la persuasión.

De la poesía latina primitiva, Quintiliano nada sabe, ó la tiene en poca estima, y comienza su enumeración desde Ennio. «Venerémosle (dice) como á esos bosques sagrados por su antigüedad, en los cuales las altas y robustas encinas no tienen ya tanta hermosura como terror religioso infunden.» Para Virgilio reserva todas sus admiraciones, aunque reconoce en su compatriota Lucano ardor y arranque, y extraordinario brillo de sentencias. La comedia latina, aun la de Plauto, aun la de Terencio, le entusiasma poco, en comparación con la comedia ateniense. «Apenas hemos conseguido una leve sombra (dice) de tal modo que me parece que hasta la misma lengua romana se resiste á recibir aquellas gracias, concedidas sólo á los áticos.» No así en la historia, donde opone los narradores latinos á los griegos, sin miedo de quedar vencido, anunciando al fin

en términos magníficos el advenimiento de Tácito: «queda todavía y exorna nuestra edad, con gloria inmensa, un varón digno de eterna memoria, que algún día será nombrado, y hoy sólo con aludirlo se entiende quién sea.»

Tiénese generalmente á Quintiliano por adversario de Séneca, en quien ve, y no sin razón, el más brillante de los escritores de una época de decadencia, y por eso mismo el de más perniciosa influencia para los jóvenes. Quintiliano, órgano de la reacción clásica, pero templado por su habitual moderación, no se propone derribar de su pedestal la estatua de Séneca, sino reducirla á sus justas proporciones, y sobre todo apartar á los jóvenes romanos de la imitación excesiva de un modelo, en quien los defectos, por ser especiosos y llevar apariencias de profundidad, debían atraer con más poderoso halago.

Cuando vemos á Quintiliano señalar tantos autores para la lectura del orador, ocurre sospechar si haría consistir todo el arte en la imitación. Pero él se apresura á declararnos en qué términos entiende esta imitación, y dentro de qué canceles ha de encerrarse, para que resulte útil y no perjudicial al desarrollo del estro propio. «No se ha de negar (dice) que gran parte del artificio oratorio consiste en la imitación, porque forzosamente hemos de parecernos á los buenos ó ser desemejantes de ellos. La naturaleza rara vez produce dos oradores semejantes, pero sí los produce la imitación. Con todo eso, la imitación por sí misma no basta, antes es indicio de ingenio

perezoso y torpe el encontrarse con lo que otros inventaron. ¿Qué habríamos conseguido, si nadie llegase más allá que aquel autor á quien imita? Si no nos es lícito añadir á lo inventado, ¿cómo hemos de esperar nunca ningún orador perfecto, cuando, aun entre los que tenemos por mejores todavía no se ha encontrado uno en quien no pueda echarse algo de menos ó á quien no pueda añadirse alguna cosa? Y hasta los que no aspiran á la cumbre más alta, deben guiarse por sí y no contentarse con seguir las huellas ajenas.

»El que trabaja por ser el primero, quizá, si no vence á los modelos, llegará por lo menos á igualarlos. Pero ¿cómo igualará aquel cuyos vestigios se van siguiendo con adoración supersticiosa? Necesario es que siempre quede detrás el que imita. Añádase á esto que muchas veces es más fácil producir cosas superiores á los modelos, que no repetir las mismas. Tanta dificultad tiene la semejanza, que ni la misma naturaleza ha producido dos cosas tan iguales que no pueda descubrirse entre ellas alguna diferencia. Todo el que quiera ser semejante á otro, necesariamente ha de resultar inferior á lo imitado, como lo es la sombra al cuerpo, y la imagen al rostro, y el arte de los histriones á los verdaderos afectos. En los autores que damos por modelo imperan las fuerzas naturales; por el contrario, toda imitación es ficticia y torcida á otro propósito. De donde resulta que la declamación tiene menos sangre y fuerza que la oración, porque en la una la materia es verdadera y en la otra fingida. Y todavía puede añadir-

se que no son imitables las mayores cualidades de un orador, es decir, el ingenio, la invención, la fuerza, la facilidad y todo lo que no enseña el arte. Y por eso es vana la pretensión de algunos que, con tomar unas cuantas palabras de las oraciones de los antiguos, pretenden sorprender la esencia de la composición y creen presentar una imagen fiel de lo que han leído, siendo así que las palabras caen y envejecen con el tiempo, y que por su naturaleza no son ni buenas ni malas, reduciéndose á un vano sonido. Sólo un juicio exquisito puede guiarnos en esta parte del estudio artístico.

»Aun en los autores más excelentes hay algunos pasos viciosos. Y aun evitando esto, no basta pararse en la corteza y producir una imagen de la virtud oratoria apenas semejante á los fantasmas ó simulacros que emanan de los cuerpos, según Epicuro; en cuyo defecto suelen caer los que, no examinando interiormente las cualidades del estilo, se satisfacen con el primer aspecto de la oración, y contentos con que les haya salido fielmente la imitación de las palabras y de la armonía del período, no alcanzan la fuerza de la invención y de la elocución, y las más veces declinan en algo peor todavía, confundiendo los vicios del estilo con las virtudes á las cuales son próximos. Y si bien lo examinamos, no hay arte alguna que permanezca hoy en el mismo estado en que se inventó, ni que sea conforme á su principio, á no ser que condenemos en absoluto nuestra edad, y la tengamos por tan infeliz que en ella nada ori-

ginal pueda florecer. Y yo os afirmo que con la imitación sola nada crecerá, porque no hay cosa alguna que pueda contrahacer su propia naturaleza, ni conozco nada más pernicioso que la imitación de un solo modelo. Aun los que debemos imitar con preferencia, Demóstenes, v. gr., ó Cicerón, no deben ser imitados ellos solos, ni en todo, no sólo porque es de varones prudentes elegir de cada cosa lo mejor y hacerlo propio, si es posible, sino porque en empresa tan difícil como la formación del estilo, si nos empeñamos en contemplar un solo dechado, alcanzaremos muy pequeña parte de él. Y por lo tanto, siendo negado á las fuerzas humanas el exprimir totalmente el modelo que elegimos, vale más poner ante los ojos varios ejemplares, y acomodar distintamente á cada lugar de la oración lo que en estas varias lecturas hayamos recogido.

»¿Y qué (me diréis), no basta decir todas las cosas como Marco Tulio las dijo? Yo creo que bastaría que pudiésemos decirlas todas como las dijo él; pero como esto es imposible, no estará mal que imitemos en sus lugares la fuerza de César, la energía de Celio, la diligencia de Polión, el juício de Calvo. Cada cuál debe consultar su nativa propensión, y escoger los recursos acomodados á sus fuerzas, pero procurando siempre que la imitación no se reduzca á las palabras, sino que abarque las ideas, y la trabazón y disposición de ellas.

»El estilo, según Cicerón, es el mejor maestro del arte de decir, entendiéndose por estilo el há-

bito frecuente de escribir. Sin este continuo ejercicio, la misma facultad de la improvisación se convertirá en vana locuacidad, y en palabras que, por decirlo así, no pasan de los labios. No quiso la naturaleza que lo grande se hiciese sin grandes esfuerzos, y á la obra más hermosa le antepuso dificultades, y dió por ley á la naturaleza que los mayores animales estuviesen contenidos por más tiempo en las entrañas de sus padres.

»No importa que al principio sea tardo el estilo; lo que conviene es que sea diligente y exquisito: busquemos lo mejor, y no nos contentemos con lo que al principio se nos ofrece. Acompañe el juicio á la invención, la disposición á las pruebas. Elíjanse con esmero las cosas y las palabras, pesando cada una de por sí. Más adelante, cuando la composición nos empuje, podemos soltar el vuelo; pero siempre con el temor de que nos engañe la indulgencia respecto de nuestras propias obras. Todo lo nuestro, cuando nace, nos agrada; si no, no se escribiría. Pero apliquemos severidad de juicio, y contengamos la sospechosa facilidad. La rapidez ya nos la dará el hábito. Y en suma, escribiendo pronto no se llega á escribir bien; escribiendo bien, llega á escribirse pronto. Resista la facilidad quien la tenga, á la manera que contenemos y enfrenamos á un caballo fogoso, no por quitarle las fuerzas, sino para darle nuevos ímpetus. No es que yo quiera obligar á los que ya han adquirido algún vigor de estilo al miserable trabajo de corregirse á sí

mismos en cada ápice. ¿Cómo ha de bastar á los deberes civiles el que envejece en cada una de las partes del discurso? Hay quienes no se cansan jamás de enumerarlo todo, de decir las cosas de otro modo de como se les han ocurrido, incrédulos siempre y malcontentos con su ingenio, hombres que confunden la corrección con la dificultad. Yo no sabré determinar quiénes son más dignos de censura, los que gustan de todo lo que producen ó los que no aprueban nada de lo suyo. No pensemos que siempre es mejor lo más recóndito.»

Quintiliano no es de los que opinan que las composiciones literarias requieren como auxilios externos el retiro en lugar campestre y ameno; porque la naturaleza antes distrae que convida á la meditación. La amenidad de las selvas, el curso de los ríos, el aura que agita las ramas de los árboles, el canto de las aves y la misma amplitud de horizontes, arrastran hacia sí y prohiben encerrarse en sí mismo. El silencio, el retiro, el ánimo libre de cuidados, así como son más apetecibles, así muy rara vez suelen hallarse. Por lo cual en los tumultos, en los caminos, en los convites mismos, debe encontrar secreta acogida la meditación. Pero, sobre todo, no avezarse desde la adolescencia á las falsas ideas de las cosas y á los simulacros vanos; porque, si nos acostumbramos á caminar entre sombras, temeremos los resplandores del sol del verdadero certamen. Ni hemos de creer que en un solo género están contenidas todas las grandezas oratorias porque,

al contrario, los caminos que guían á la belleza son innumerables.

La improvisación es de absoluta necesidad en la oratoria, y quien no la alcanza debe, en concepto de Quintiliano, renunciar á su oficio civil y emplear en otras obras sus facultades de escritor.

Quintiliano ha penetrado poco en los momentos psicológicos de la composición literaria. Dice sólo que ha de enriquecerse la fantasía con las imágenes de las cosas sobre que vamos á hablar, convirtiendo luego las imágenes en afectos. Y después ha de aplicarse el ánimo, no á una sola cosa, sino á muchas en continuidad, contemplando cuanto hay en el camino y alrededor de él, desde el primer objeto hasta el último. Sólo entonces debe atender á las palabras, pero sin dejarse arrastrar por su vana corriente.

En el libro XI, que trata principalmente de la memoria, de la pronunciación, del gesto y de la acción, pueden notarse algunas consideraciones atinadas sobre la estética de la declamación. La pronunciación debe acomodarse siempre á la cosa de que se trata. Los afectos verdaderos naturalmente estallan, pero sin arte, y por eso su expresión ha de modificarse por la disciplina y por la razón. Al contrario, los afectos fingidos y simulados, si son obra del arte, carecen de naturalidad. Ni es menor la fuerza del gesto y de la acción, como que la pintura, arte callado, penetra de tal modo en lo íntimo de los afectos, que á veces parece exceder á la palabra misma. Por el

contrario, si al gesto y al ademán no acompañan las frases, si expresamos tristemente las cosas alegres, no sólo quitaremos autoridad, sino crédito á nuestras palabras. Se exige además cierto decoro en el gesto y en el ademán. Mucho debe diferir un orador de un pantomimo, acomodando el gesto más bien al sentido que á las palabras, lo cual suelen ejecutar hasta los histriones de algún mérito. Tres deben ser los efectos de la pronunciación: conciliar, persuadir, mover; á los cuales ha añadido la naturaleza el deleitar por estos medios. Tres han de ser las condiciones de la pronunciación: correcta, clara y elegante.

Quintiliano ha querido cerrar su libro insistiendo en el carácter ético del orador perfecto, y explanando con admirable sentido moral la misma idea de sus costumbres que inculcó al principio. Sea, pues, el orador, según la sentencia de Catón, varón bueno, recto en el decir; pero ante todo y sobre todo, sea hombre de bien. Si así no fuera, nada habrá más pernicioso para los negocios públicos y privados que la elocuencia. La naturaleza misma, en aquello que nos separa de los demás animales, no debería ser llamada madre, sino antes bien madrastra, si nos hubiera dado la facultad oratoria para auxilio de los criminales, para enemiga de la inocencia y para contraria de la verdad. «Yo no concibo orador alguno sin la rectitud moral, y ni aun puedo conceder inteligencia á los que, puestos á elegir entre el camino de lo honesto y el de lo torpe, siguen el peor; ni puedo imaginar prudencia en

el que se expone de tal modo á las penas de la ley, y sobre todo á los terrores de la propia conciencia. Y si afirman los estoicos, y no sólo los estoicos sino el vulgo, que nadie puede ser malo sino es un necio, jamás un necio podrá ser orador. Añádase á esto que al estudio de la hermosura no puede dedicarse sino un entendimiento que esté libre de todo vicio; lo primero, porque en un mismo pecho no pueden andar en consorcio lo honesto y lo torpe, y porque no está en la mano del hombre el consagrarse á un tiempo á lo mejor y á lo peor, como no lo está el ser á la vez bueno y malo; y además, porque es preciso que el que ponga la fuerza de su espíritu en cosa tan alta, se aparte de todos los demás cuidados, aun de los inocentes é inculpables. Entonces solamente, libre del todo, no constreñido por ninguna necesidad, ni siervo de ninguna causa exterior, contemplará siempre el alto objeto que enciende sus amores. Y ¿quién no ve, además, que gran parte de la oratoria consiste en el tratado de lo justo y de lo bueno? ¿Podrá hablar de tan altas cosas, según su dignidad, un varón malo, é inicuo? Concedamos, lo cual de ningún modo es posible, que pueda tener igual ingenio, estudio y doctrina un hombre pésimo que uno excelente ¿Quién de ellos será mejor orador? Indudablemente el que sea mejor hombre. Nadie puede ser á un tiempo perverso hombre y orador perfecto. Ninguna cosa es perfecta, cuando hay otra mejor. ¿Quién persuadirá más fácilmente lo verdadero y lo honesto, el bueno ó el malo?

»Yo, según la común costumbre de hablar, he dicho y diré siempre que el perfecto orador es Cicerón. Pero si quiero hablar con propiedad y acomodarme á las leyes de lo verdadero, tendré que buscar aquel orador ideal que el mismo Cicerón buscaba. Concedamos por un momento, aunque es del todo imposible, que se haya encontrado un hombre malo, sumamente diserto: así y todo, negaré siempre que haya sido perfecto orador. El que es llamado para la defensa de una causa, ha de ser de tal fidelidad, que no le corrompa la codicia, ni le tuerza el agradecimiento, ni le quebrante el miedo. ¿Daremos al traidor, al tránsfuga, al prevaricador, el sagrado nombre de orador? No damos preceptos para el ejercicio forense; no educamos voces mercenarias, sino que trazamos la imagen de un varón excelente por la índole de su ingenio, enriquecida su mente con el tesoro de las artes de lo bello, y tan versado en las cosas humanas como nunca llegó á conocerle la antigüedad; singular y perfecto en todo, pensando y diciendo siempre lo mejor. Mejor persuadirá á los otros quien empiece por persuadirse á sí mismo. El fingimiento se descubre cuando más quiere ocultarse; y nunca ha habido orador tan fácil que no titubee y vacile cuantas veces las palabras riñan con la intención. Un hombre perverso ha de decir por necesidad lo contrario de lo que siente. Por el contrario: á los buenos nunca les faltarán palabras honestas, nunca invención de pensamientos honrados, que aunque aparezcan desnudos de efectos, bastante adorna-

dos van por su propia naturaleza; y nunca deja de hablar con elegancia quien habla honradamente. ¿Cómo ha de mezclarse la elocuente expresión de las cosas bellas con vicios radicales del entendimiento? Cuando la facultad de decir recae en los malos, debe ser tenida ella misma por un mal, porque hace peores á aquellos en quienes se encuentra.»

Quintiliano, como los socráticos, parece considerar la virtud como una ciencia que se perfecciona y acrisola con la doctrina. Exige, pues, en el orador, no solamente la que pudiéramos llamar virtud práctica, sino, además, la especulativa y *teorética*, y le impone el conocimiento de la naturaleza humana en todos sus arcanos, y la educación de las costumbres por medio de los preceptos racionales. La facultad de decir brota solo de las íntimas fuentes de la sabiduría, pero no ha de ejercitarse en la solitaria escuela de los filósofos, á los cuales tiene en menos nuestro preceptista, porque se apartan de la vida práctica y activa. «El sabio que yo educo (dice con latina altivez), es un joven romano, varón verdaderamente *civil*, que no se ejercita en secretas disputas, sino en las experiencias y tormentas de la vida.» La vida del orador es inseparable de la ciencia de las cosas divinas y humanas. Y ojalá llegue algún día en que el orador perfecto que imaginamos y deseamos, vindique para sí la ciencia filosófica, odiosa á algunos por la soberbia de su nombre y por los vicios de los que la han corrompido, y la vuelva á traer al cuerpo de la elocuen-

cia, como quien recobra algo que de derecho le pertenece.

Ni debe limitarse el orador á estudiar la estética, sino penetrar también en la física ó filosofía natural. Pero, ¿cuál de las sectas filosóficas será la que más convenga al orador? Quintiliano se declara ecléctico. No es necesario que el orador jure en las palabras de ningún maestro, como moralista político y hombre de acción que es. Al estudio de la filosofía debe añadir el de la historia y el del derecho civil. Pero de poco le serviría todo ello sin la fortaleza de ánimo, que ni se quebranta por el temor, ni se aterra por las aclamaciones, ni se intimida por la autoridad de los oyentes.

El ejercicio de la oratoria ha de hacerse gratis, excepto en el caso de no tener otro medio de vivir que este honestísimo trabajo. Fuera de esta situación extrema, no debe venderse tan noble disciplina, ni quitarse autoridad á un beneficio tan grande hecho al género humano, trocándolo por vilísimo precio. Cuando el orador sea anciano, encontrará honesto retiro en la historia, en el derecho, en la filosofía ó en los preceptos oratorios, y frecuentarán su casa los jóvenes de esperanzas, conforme á la costumbre de los antiguos, acudiendo á él como á un oráculo.

El libro de Quintiliano acaba con algunas consideraciones sobre el estilo. «Hemos dicho que todavía no ha aparecido el orador perfecto, y aun puede decirse que ninguna arte es perfecta, no sólo porque unos sobresalen más que otros en

algunas cosas, sino porque han preferido diferente estilo, unos por las condiciones de los tiempos y de los lugares, otros guiados por su propio juicio y propósitos. Y así en la pintura, unos estiman más á Polygnoto y á Aglaophon, por su simple y rudo color. Otros á Zeuxis, porque encontró la razón de la luz y de las sombras; otros á Parrasio, por lo sutilmente que diseñó las líneas. Zeuxis atiende más á la musculatura, haciéndola más recia y consistente, siguiendo al parecer á Homero, que puso formas varoniles hasta en sus mujeres. Otros prefieren á Protógenes, á Pánfilo, á Melantio, por la facilidad en concebir las fantasías ó visiones, á Teón de Samos, por la gracia y el ingenio; otros á Apeles, etc.

La misma diferencia se observa entre los estatuarios. Calón y Hegesias son más duros, menos rígido Calamis, más suave Myron. Polycleto superior á todos en la diligencia y en el decoro. Fidias, sin rival en hacer las figuras de los dioses, cuya hermosura parece haber añadido algo á la religión comúnmente admitida, de tal modo, que la majestad de la obra puede decirse que igualó á la del dios. Lysipo y Praxíteles son más próximos á la verdad. Demetrio, más amigo de la semejanza que de la hermosura. De igual modo en el arte oratoria podemos encontrar tantas formas de ingenios como las hay de cuerpos.»

Sobre el aticismo, reproduce Quintiliano las doctrinas de Cicerón. «Nadie dudará (dice) en preferir á todos los estilos el de los áticos; pero en éste, fuera de lo que hay de común á todos los

atenienses, y es el juício, la agudeza y la tersura, en todo lo demás hay muchas y distintas formas de ingenio. El que pida á los latinos aquella gracia de la dicción ática, tiene que empezar por conceder á nuestra lengua la misma suavidad y abundancia. Cuanto menos nos ayude la lengua, más hay que fatigarse en la invención de las cosas. Si no podemos ser tan gráciles, seamos más fuertes. Si nos vencen en sutileza, aventajémoslos en peso; si la propiedad es dote suya, venzámoslos en la abundancia. Los ingenios de los griegos, aun los menores, tienen sus conocidos puertos; nosotros, la mayor parte de las veces, tenemos que movernos á toda vela: un viénto más fuerte debe hinchar nuestras lonas. No conviene, con todo esto, navegar siempre en alta mar: á veces debemos ir siguiendo la costa.

»Sostienen algunos que no hay más elocuencia natural que la semejante del todo á la lengua cuotidiana, y que todo lo que se le añade es indicio de afectación enfadosa, así como los cuerpos de los atletas, aunque se hagan muy fuertes con el ejercicio y con la elección de manjares, dejan de ser naturales y se apartan de aquel modo de ser concedido á los hombres. Á mí me parece que una cosa es la lengua vulgar, y otra la oración elocuente. Cosa natural es ejercitar los músculos y acrecentar las fuerzas. Y así, cuanto más se aventaje cada cuál en el decir, tanto más conforme á la naturaleza será su elocuencia.

»Creyeron también muchos eruditos que uno era el modo de decir y otro el de escribir. Á mí

me parece una misma cosa el decir bien y el escribir bien, y no es más la oración escrita, sino un monumento de la oración pensada.»

Las *Instituciones* terminan con la misma elevación de juício moral y de desinterés estético con que comenzaron. «La naturaleza (dice Quintiliano con simpático optimismo) nos creó para el bien, y por eso nos causa asombro el contemplar tantos malvados como existen. Mucho más fácil es vivir conforme á la naturaleza que contra ella. Nadie busque lo bueno y las ventajas externas que la elocuencia trae consigo: el trato y la posesión de esta arte hermosísima es premio cumplido de su estudio. Tendamos, pues, con todas las fuerzas de nuestro espíritu á las cumbres en que mora la majestad oratoria, don el más precioso que los dioses inmortales hicieron á los hombres, y sin el cual todo permanece mudo y en tinieblas, y nada llega á la memoria de la prosteridad. Aspiremos siempre á lo mejor, y, si no lo conseguimos, por lo menos, veremos á muchos inferiores á nosotros.»

Siempre he creído que el verdadero autor del *Diálogo de las causas de la corrupción de la elocución*, llamado comúnmente *Diálogo de los oradores*, no es otro que Quintiliano. El autor del *Diálogo*, sea quien fuere, declara haber oído esta conversación siendo muy joven. ¿Quién era este adolescente? Los manuscritos, sobre todo el famoso códice de los Spiras, dicen que Tácito. Beato Rhenano, á quien siguen Enrique Stéfano, Justo Lipsio, Menage, Grevio y otros de no

menor autoridad, defienden la parte de Quintiliano: Luís Vives, Pedro Pitou y el biógrafo de Quintiliano Doodwell persisten en atribuírselo á Tácito.

En favor de Quintiliano militan las siguientes razones. Primera, la semejanza del estilo, que, aunque sea superior en belleza al que habitualmente se usa en las *Instituciones*, pertenece á la misma familia en lo animado y pintoresco, y difiere en todo de la severa austeridad y concisión de Tácito. Segunda, semejanza ó más bien identidad de doctrina literaria entre éste *Diálogo* y las *Instituciones*. Tercera, y que á nuestro entender decide la cuestión, el citar Quintiliano mismo una obra que había compuesto con el título de *De Causis corrupte elocuentiae*. Á estas razones contesta Doodwell, que Quintiliano no podía ser muy joven cuando el *Diálogo* se tuvo, es decir en el año VI de Vespasiano, como de su contexto se infiere. Entonces tenía Tácito veintisiete años, según Justo Lipsio, y quince, según Doodwell. Quintiliano, por el contrario, según la cronología de su biógrafo, tenía ya treinta y dos años. Pero yo no veo que sea grande la diferencia, ni tampoco que deba tenerse por artículo de fe semejante cronología. Las otras razones de Doodwell son todavía más débiles. Así, v. gr., aduce como prueba, que Quintiliano escribió, según se presume, su libro de *Causis* en el año 89, y que el *Diálogo se tuvo* en tiempo de Vespasiano. Pero como no se escribió entonces, sino muchos años después, y el autor confiesa haberlo oído,

admodum juvenis, esta razón no hace fuerza. El mayor argumento contra Quintiliano es que falte en el *Diálogo* un capítulo de la hipérbole, á que él en sus *Instituciones* se refiere. Pero como el *Diálogo* ha llegado á nosotros incompleto y con muestras evidentes de mutilación en algunos pasajes, podemos creer que ésta es una de las lagunas que en él se advierten.

Todo lo expuesto nos obliga á tratar aquí (separándonos de la moderna costumbre de los escritores y críticos de Quintiliano) de este admirable *Diálogo* que (como dijo Quevedo) «con nombre de Quintiliano abulta las obras de Tácito.» Una breve exposición de su doctrina comunicará quizá á nuestros lectores, que ya conocen las teorías éticas y estéticas de Quintiliano, la seguridad con que hemos afirmado que este *Diálogo* debe volver á la casa paterna, y estimarse por el mejor y más elocuente corolario del libro inmortal, en que el preceptista de Calahorra trazó los cánones del arte oratoria. Nunca, ni aun en lo más didáctico, es árido y descarnado el estilo de Quintiliano. Nunca se parece al de los meros retóricos, sin imaginación ni entusiasmo artístico. Abunda siempre en símiles, ó comparaciones de gran belleza, y hasta en movimientos apasionados, y generosos arranques de indignación, contra los declamadores que hacen torpe granjería de la palabra. Pero en ninguna parte como en este *Diálogo*, obra más artística que un tratado pedagógico, brilla, centellea y fulmina aquel ardor oratorio que en Quintiliano

hubo, según refieren unánimes sus contemporáneos, y que le hizo apellidar «gloria de la toga romana.» Nadie descubrirá en este *Diálogo* la más leve huella de decadencia literaria, y si él mismo, por los asuntos de que trata y por el mal que intenta remediar, no llevase ya escrita su fecha, sería difícil traerle más acá de la era en que Cicerón, en el *Bruto*, en los *Diálogos del Orador*, ó en el *De natura Deorum*, renovó la gracia ática y la culta urbanidad de los diálogos de Platón. Y aun puede añadirse que este diálogo de Quintiliano, por la mezcla singular de sencillez y de grandeza, de tono familiar unas veces y magnífico y espléndido otras, es como un eco lejano del *Gorgias*, ó del *Fedro*. Son interlocutores de este diálogo Marco Aper, Curiacio Materno, Vipstano Mesala y Junio Segundo, todos los cuales personajes, aun en el breve espacio en que se mueven, tienen carácter propio, y no son nombres vanos, como suelen ser los de los personajes dialogísticos, aun en Cicerón.

Tres cuestiones se agitan en este diálogo: primera, si la oratoria es superior á la poesía; segunda, si los oradores antiguos son superiores á los modernos; tercera, cuáles son las causas de la decadencia de la oratoria. En la primera parte Aper, ataca la poesía; Curiacio Materno, autor de tragedias hoy perdidas, la defiende. Junio Segundo sirve de árbitro y juez.

Comienza Aper encareciendo el poder de la elocuencia, de la cual es propio oficio defender á los amigos, enlazar con vínculos de paz las na-

ciones y las provincias, siendo á un mismo tiempo defensa y arma (*praesidium et telum*). Probada su utilidad, muestra el deleite singular de su estudio y las ventajas materiales y honoríficas que trae siempre el arte del orador. La poesía, al contrario, no da utilidad ni prestigio alguno al poeta, sino á lo sumo vanagloria y un frívolo y pasajero deleite, que se marchita en flor. Á los poetas medianos nadie los conoce; á los buenos muy pocos. «Y todavía (dice Materno) si hubieses nacido en Grecia, donde es lícito gloriarse de las artes del deleite, y los dioses te hubieran concedido la robustez y las fuerzas de Nicostrato, no me parecería bien que aquellos músculos nacidos para la pelea los empleases en el vano ejercicio de arrojar el dardo. Por eso ahora, desde el auditorio y desde el teatro te llamo al foro, á la causa y á la verdadera pelea.»

Pero Materno, lleno de entusiasmo artístico, le responde: «Los bosques, los campos, esa misma solitaria esquivez que Aper reprendía tanto, me infunde tan gran placer, que, entre los principales frutos de la poesía, cuento este, es á saber: que ni en el estrépito, ni cuando los litigantes están sentados ante la puerta, ni entre las lágrimas y las miserias humanas, se escribe y compone, sino retirando el ánimo á lugares puros é inocentes y gozando de cierto misterioso y sagrado retiro. Estos fueron los orígenes de la elocuencia; estos son sus templos más arcanos: en este hábito y manera se presentó por primera vez, infundiendo á los mortales su aliento en los pechos castos y

no contaminados por ningún vicio: así hablaban los oráculos. El uso de esa otra elocuencia interesada y sanguinosa es reciente, y nacido de malas costumbres é inventado cuando se inventaron las armas mortíferas. Y ¡cuánto fué el honor y gloria de la poesía entre los dioses y los hombres, cultivada por los semidioses Orfeo y Lino! Y por ventura, ¿se encierra en más estrechos dominios la fama de Eurípides y de Sófocles, que la de Lisias ó de Hipérides?» Quintiliano ha dejado sin resolución esta contienda entre el arte, mezclado de elementos útiles y bellos, y aplicado á la utilidad inmediata de la vida pública y forense, que Aper, como buen romano proclama y ensalza, y el arte puro y desinteresado que Curiacio Materno, con entusiasmo poético, defiende.

Tampoco ha resuelto la cuestión entre los oradores antiguos y los modernos, contentándose con proponerla, y exponer las razones que militan por una y otra parte. Vipstano Mesala defendía á los oradores antiguos: Aper á los modernos. Y ante todo pregunta Aper: «¿Á quiénes llamáis antiguos?» Divide la historia de la literatura latina en tres edades: primera, antes de los Gracos; segunda, la de los Gracos; tercera, la de Cicerón.» Con los tiempos se mudan las formas y el estilo y la manera de decir: no es uno solo el semblante de la elocuencia, y aun en los mismos que llamáis antiguos se pueden encontrar muchas especies de estilos, sin que podamos afirmar desde luego que es peor ni que es más corrompido, el que es diverso; pero es tal la con-

dición humana, que las cosas antiguas obtienen siempre alabanza y las presentes fastidio.

Si los contrarios opinan que desde el tiempo de Casio Severo empezó á degenerar la elocuencia, no se ha de creer que esto fué por debilidad de ingenio, ni por ignorancia de las letras, sino por buen juício y entendimiento, porque vieron nuestros mayores que, con las condiciones de los tiempos y la diversa educación de los oyentes, debían cambiarse también las formas y estilo de la oración. Á nuevas costumbres, nuevo estilo. Fácilmente sufría aquel primitivo pueblo nuestro, imperito y rudo, la prolijidad de oraciones complicadísimas, y aun se tenía por materia de grande alabanza el pasar un día entero en el discurso. Toda esa larga preparación de los exordios, toda la repetida serie de narraciones y la ostentación de muchas divisiones, y la gradación de mil argumentos, y todos los preceptos que se contienen en los libros de Hermágoras y de Apolodoro, estaban en gran crédito; y si algún aficionado á la filosofía se atrevía á insertar en su oración algún lugar común, tomado de ella, todos le ensalzaban hasta las estrellas, con desmedidas alabanzas. Y nada de esto debe admirarnos, porque todas estas cosas eran entonces nuevas é incógnitas, y muy pocos, entre los mismos oradores, habían llegado á aprender los preceptos de la retórica ni las sentencias de los filósofos, Pero ahora que todo está ya divulgado, menester es que la elocuencia proceda por nuevos caminos, en los cuales el orador consiga

evitar el fastidio de los oyentes. Y así como Aper censura á los que anteponen Lucilio á Horacio y Lucrecio á Virgilio, él condena á los oradores que imitan á los antiguos, porque los oyentes no los aman, y el pueblo no los entiende y ni siquiera sus mismos clientes los sufren. Ni basta que el orador no tenga defectos. Poca cosa es ser impecable : y poco dista de la enfermedad aquel en quien sólo puede alabarse la salud.

Contesta Mesala, no discutiendo sobre la cuestión de tiempo, pero haciendo constar que la elocuencia decae rápidamente. Confiesa que hay muchas formas y maneras de decir; pero aunque sean distintos los oradores antiguos, en todos ellos presenta la elocuencia el mismo carácter de salud. «Si prescindiéramos de aquel género perfectísimo de elocuencia, cuyo dechado vemos en Marco Tulio, yo preferiría de buen grado los ímpetus de Cayo Graco, ó la madurez de Lucio Craso, á la rizada cabellera de Mecenas, ó á la lasciva flojedad de Galión; y prefiero siempre al orador con la toga mal compuesta, antes que verle con vestidos femeniles y meretricios. Semejante hábito no es oratorio, ni varonil siquiera. Y no se peca sólo por la lascivia de las palabras, sino por la ligereza de las sentencias y por la licencia de la composición, de cuyos vicios dió el primer ejemplo Casio Severo.»

Las causas de la ruína de la elocuencia, según Mesala, se reducen á tres : primera, vicios de la educación; segunda, torpeza de los maestros; tercera, degeneración de las costumbres anti-

gas. «En otro tiempo (dice Mesala), el hijo nacido de casta madre, no se educaba en la falda de asalariada nodriza, sino en el gremio y seno de su madre, cuya gloria principal era guardar la casa y servir á sus hijos. Brillaban la santidad y la honesta vergüenza aun en los juegos de la infancia, y era la educación sincera é íntegra, y no contaminada por ninguna perversidad. Así educaba á sus hijos Cornelia, la madre de los Gracos. Pero hoy los niños caen en las manos de esclavas griegas, que los corrompen desde la cuna, habituándolos á la lascivia y á la *dicacidad*. Y los que podemos llamar ya vicios propios y peculiares de nuestra raza, parece como que se conciben en el mismo útero materno, es decir, el amor á los histriones y la afición á los gladiadores y á los caballos. Añádase á esto la ambición y adulación de los preceptores y retóricos.

»Segunda causa de ruína para la oratoria es, sin duda, la torpeza de los maestros que ejercitan á sus discípulos en controversias fingidas, en vez de llenar su pecho con aquellas artes en que se disputa sobre lo bueno y lo malo, sobre lo honesto y lo torpe, sobre lo justo y lo injusto. Nadie puede hablar con elocuencia, sino quien conozca la naturaleza humana y el valor de las virtudes y la torpeza de los vicios. De estas fuentes nace todo el poder oratorio. El orador educado en estas artes podrá guiar á su antojo y rendir los ánimos, y tendrá en la dialéctica, ya académica, ya peripatética, un instrumento reservado para todo combate. Y, ¿quién podrá ser elocuente

de veras, sin una erudición inmensa adquirida en muchas artes y en la ciencia de todas las cosas, de la cual, por decirlo así, resuda y brota aquella admirable elocuencia, que no se encierra, como las demás artes, en breves y angostos términos, sino que puede sobre toda cuestión discurrir con hermosura y ornato, según la dignidad de las cosas y la utilidad de los tiempos, con deleite de los oyentes y de un modo acomodado á la persuasión? De aquí que se le exijan al orador conocimientos en todas las disciplinas, desde la música y la geometría, hasta el derecho civil. Este conocimiento de muchas artes realza la elocuencia, y por eso conviene bajar al foro armado de todas armas, y no al modo de los oradores modernos, de quienes se puede decir que ignoran las leyes y los decretos del Senado y el derecho de ciudadanía, y que menosprecian el estudio de la ciencia y los preceptos de los sabios, confinando el artificio oratorio en pocas y estrechas sentencias, y arrojándole, por decirlo así, de su reino, de tal modo, que la que antes era dueña y señora de todas las artes, y de ellas se servía como de hermosísimas esclavas, y con sus tesoros enriquecía las almas capaces de comprenderla, ahora aparece como mutilada, sin aparato, sin honor, sin ingenuidad, como si fuese un arte torpe, miserable y bajo.

»La tercera causa es la degeneración de las costumbres antiguas. En otros tiempos, se llevaba á los jóvenes á casa del orador más ilustre, varón insigne en el gobierno de la república; y

á su lado aprendían á pelear en verdaderos combates, y se imbuían desde el primer momento en la elocuencia legítima é incorrupta, y así ni les faltaba un preceptor óptimo y excelente que les mostrara el verdadero rostro de la elocuencia, y no su imagen, ni tampoco adversarios y émulos que peleasen con hierro y no con punta-bota; y tenían un auditorio siempre lleno, y siempre nuevo, de amigos y de envidiosos. Ahora, por el contrario, se lleva á los jóvenes á las escuelas de los retóricos, verdadero juego de impudencia, no conocido en la antigua Roma, y prohibido en algún tiempo por los Censores. Con tal ejercicio se forman histriones, no oradores »

Pero hay otra causa de ruína para la oratoria, mucho más profunda, y en cierto modo raíz y fuente de las otras, la cual nunca fué señalada por Quitiliano en sus *Instituciones*, dedicadas al fin á la enseñanza de los parientes de un tirano, pero que está indicada, aunque misteriosamente, en este diálogo, y no es otra que la ruína de la antigua libertad romana, con la cual enmudeció y quedó desierto y solitario el foro.

Obsérvese con qué grandeza solemne y melancólica llora el autor del diálogo sobre estas ruínas. Habla Materno, y dice:

«La grande y verdadera elocuencia, así como la llama, se alimenta con la materia y se excita con el movimiento, y quemando brilla y resplandece. En nuestra ciudad esta misma causa elevó á la cumbre de lo bello la elocuencia de los antiguos. Y aunque algunos oradores de nuestro tiempo

hayan conseguido todo lo que podría lograrse en una república *quieta y feliz*, ¿cuánto más hubieran logrado en medio de aquella antigua perturbación y licencia, en que se mezclaban todos y no estaban sometidos, como ahora, á un común imperante? Valía tanto cada orador cuanto podía persuadir al pueblo, siempre inconstante y vario en sus amores y en sus odios. Añádanse á esto las leyes asiduas y el aura popular, la elección de los magistrados, y aquel temor de los que pernoctaban en los *Rostros*, la acusación de reos poderosos, las enemistades domésticas y personales, las facciones de los próceres, los asiduos certámenes del Senado contra la plebe, todo lo cual, aunque quebrantaba las fuerzas de la República, ejercitaba extraordinariamente la elocuencia de aquellos tiempos. Júntese á esto el esplendor de las cosas que se trataban, y la grandeza de las causas, que ya por sí misma es gran ventaja para la elocuencia, porque la fuerza del ingenio crece con el ímpetu de la materia, y nadie puede hacer un discurso magnífico y sublime, si no encuentra una causa que sea digna de tal estilo. Mejor es la paz que la guerra, pero con todo eso muchos más combatientes esforzados ha producido la guerra que la paz: condición muy semejante es la de la oratoria.»

Con la exposición de este admirable diálogo, que firmemente tenemos por obra del preceptista de Calahorra, podríamos dar por terminado el cuadro de las ideas literarias entre los españoles de la Roma de los Césares, si no nos pareciera

conveniente investigar hasta qué punto los ejemplos y las ideas de los retóricos influyen en el arte hispano-romano de aquella fecha. Pero ¿quién no ve claro en el genio hirviente y tumultuoso, á la vez que pesimista y sombrío, de Lucano; en aquella epopeya tan rica de color, y al mismo tiempo tan abstracta y tan triste, en aquel poema sin Dioses ni ciudad romana, pero henchido de moralidades y presentimientos, y alumbrado de vez en cuando por la misteriosa luz de las supersticiones druídicas y orientales; en aquella entonación solemne y enfática, el rechazo del imperativo categórico de Séneca aplicado á la poesía, para levantarla con empuje extraordinario y darle la única vitalidad que entonces podía tener; aunque luchando con los resabios de escuela, que obligan á ser falso al poeta hasta en la expresión de lo verdadero? ¿Y quién no ve en la ligereza calculada de Marcial, perpetuo adulador de su siglo, la última y menos equívoca señal de postración literaria? Todas las literaturas decadentes se parecen en esto de no tomar el arte por lo serio. ¿Qué estética profesaba Marcial? Fácil es sacarla del inmenso fárrago de sús epigramas (tantas veces elegantes y donosos), donde se habla de todo, y también algo de arte y de moral artística. Cuando se hacía cargo al poeta por la licencia de sus epigramas, respondía: «Así escribió Catulo, así Pedon, así Getulio, así todos los autores que se leen..... Los epigramas se escriben para los que asisten á los juegos de Flora. No entre Catón en nuestro teatro, si no quiere escan-

dalizarse; pero una vez entrado, quédese en él [1]. «Por lo demás, ¿quién hace caso de versos, aunque sean lascivos, si la vida del poeta es buena?»

Innocuos censura potest permittere lusus,
Lasciva est nobis pagina, vita proba est.

(Lib. I, ep. 6.)

Pertrechado con la amplísima licencia, que, en virtud de estos principios, se otorgaba á sí mismo [2], no hay inclinación perversa de la naturaleza humana caída, no hay bestialidad de la carne, que el poeta bilbilitano no haya convertido en materia de chistes, sin intención de justificarlas, es verdad, sin hermosearlas tampoco, pero con la malsana curiosidad de quien reune piezas raras para un museo secreto. En esta exhibición de torpezas, en este inmenso periódico satírico, ó álbum de caricaturas de la Roma de Domiciano, en esta inagotable crónica escandalosa, recogida al pasar en el foro, en el baño, se desbordan el ingenio y la agudeza: sólo una cosa se echa de menos; el respeto del poeta á sí mismo, á su arte y á la posteridad. Es casi siempre un arte de pa-

1 *Epigrammata illis scribuntur qui solent spectare Floralia....*
Non intret Cato theatrum nostrum, aut, si intraverit, spectet.
(Ep. 30, lib. X.)

2 *Lex est carminibus data jocosis*
Ne possint, nisi pruriant, juvare.
(Lib. I, ep. 36.)

rásito, arte de *spórtula*, aunque refinado é ingeniosísimo. Marcial no trabaja para la gloria:

Cineri gloria sera venit.

(Lib. XXVI.)

Sabe que vive en tiempo estéril para la poesía (Lib. I, ep. 108), y atribuye, con criterio de hambriento, ésta decadencia de las letras á la falta de protección:

Accipe divitias, et vatum maximus esto.

(Lib. VIII, ep. 56.)

Para obtener, si no *divitias*, á lo menos moderada granjería, honores de caballero romano, y alguna invitación á cenar, el poeta ha encontrado en la lujuria una mina inagotable:

At mea, luxuria, pagina nulla vacat.

(Ep. 69, lib. III.)

Su musa, tras el vino y las rosas, depone el pudor (Ep. 68, lib. III). Á falta de otro mérito, tendrán sus versos el de la verdad histórica. Conoce que es el único poeta sincero, el único poeta *contemporáneo* (digámoslo así) de la edad en que vive. Quizá era su poesía la única posible entonces; de aquí su popularidad:

Teritur noster ubique liber.

(Lib. VIII, ep. 3.)

Por eso trata con tanto desdén á los poetas graves y severos, autores de epopeyas y tragedias de gabinete. Él, poeta del día, copiará con exac-

titud fotográfica lo que sus ojos ven, y condimentará con romana sal sus libelos, para que Roma reconozca su propio retrato:

At tu Romano lepidos sale tinge libellos,
Agnoscat mores vita legatque suos.

Esta verdad humana, no universal y profunda, sino histórica y relativa, del lugar y del momento, es la única ley del arte de Marcial. Él sabe que los grandes tiempos de la musa épica y trágica han pasado; y burlándose de los retóricos que traen la miserable pretensión de rehacer el *Edipo* ó el *Tiestes*, se proclama abiertamente *realista:*

Qui legis Oedipodam, caligantemque Thyestem,
Hoc lege, quod possit dicere vita: meum est.

No pintará Centauros, Arpías ni Górgonas; todas sus páginas tendrán sabor de humanidad:

Hominem pagina nostra sapit.
(Ep. 4., lib. x.)

En suma: la doctrina de Marcial es antitradicionalista, revolucionaria y (si tal palabra vale dentro del arte antiguo) romántica, como que llega á burlarse de los grandes mitos consagrados ya por la poesía: Edipo, Scila, el robo de Hylas, Hermafrodito, Atis.... Todo esto lo encuentra viejo, ininteligible y agotado:

.... *Quid nisi monstra legis?*
Quid tibi dormitor proderit Endymion?

No entiende de más arte que el de retener el rasgo fugaz de costumbres:

Ars utinam mores animumque effingere possit.
(Ep. 32, lib. x.)

En Marcial, ingenio elegante, culto, urbano, capaz de extraordinarias delicadezas artísticas, y émulo á veces de Horacio en la sobriedad, la corrupción no está en el estilo ni en la lengua; está más allá, en la esencia misma de su poesía, atada al suelo por la frivolidad y el abandono. Marcial es susceptible de entusiasmo por todo lo grande y bello: ha execrado en dos versos, que no perecerán, al asesino de Lucano. Cultivador exquisito de la pureza de la forma, se subleva contra el mal gusto, llama *difficiles nugas* y *stultus labor ineptiarum* á los versos retrógrados y circulares, y guarda los más agudos dardos de su aljaba para los poetas aquejados de la comezón de las lecturas públicas. (Lib. III, ep. 44)

In thermas fugio, sonas ad aurem.

Ama y siente la naturaleza como muy pocos antiguos: las *fuentes vivas* y *la hierba ruda* (libro II, ep. 90), la *viva y no lánguida quietud del mar, los rosales de Pesto dos veces floridos en el año*, la *ávida piel que embebe por todos sus poros el calor del sol*, las *ecuóreas ondas del espléndido Anxur* (lib. x, ep. 51), el *arduo monte de la estrecha Bilbilis*, y las aguas del Jalón que dan

tan recio temple á las espadas, tienen en sus versos un hechizo casi virgiliano. Su sincero *hispanismo*, el sentimiento de raza, y el amor mezclado de orgullo con que habló siempre de su patria celtíbera y del municipio que él iba á hacer glorioso; la delicada galantería, enteramente moderna, de algunos epigramas á Marcela, y de aquel otro madrigal insuperable, á Pola:

A te vexatas malo tenere rosas;

aquella índole de poeta, tan sencilla y tan candorosa en el fondo, como Plinio el Joven reconoció *(nec candoris minus)*; cierta honradez nativa, y serenidad y templanza en los deseos, son parte, sin duda, no para absolver á Marcial, sino para mirar con menos enojo aquella sección demasiado voluminosa de sus obras, donde su descompuesta musa hizo resonar con tanta algazara las castañuelas tartesíacas:

Et Tartessiaca concrepat aera manu.
(Lib. XI, ep. 16.)

¡Lástima de poeta [1]! Á lo menos, no le faltó nunca la *mica salis*, ni la gota de amarga hiel, ni, en sus momentos más felices, la morbidez y gracia del estilo. Es natural que, al compararse con Valerio Flaco, ó con Silio Itálico, ó con Estacio, ó con los demás llamados poetas épicos de

[1] Cito siempre á Marcial, por la edición Bipontina.

entonces, él, poeta verdadero, aunque en un género que los preceptistas declaran inferior, sintiese su enorme superioridad, y con justa arrogancia exclamase:

Illa, tamen, laudant omnes, mirantur, adorant;
Confiteor: laudant illa, sed ista legunt.





CAPÍTULO II.

DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LOS PADRES DE LA IGLESIA ESPAÑOLA.—SAN ISIDORO.

COMIENZA la trasformación del arte antiguo, en el presbítero español Cayo Vecio Aquilino Juvenco, tenido generalmente, aunque no con entera exactitud, por el más antiguo de los poetas cristianos. En los cuatro libros de su *Historia Evangélica* sigue paso á paso, y no sin elegancia de estilo, el texto de los Evangelistas, salpicándole con reminiscencias de factura virgiliana. El prefacio, notable por la alteza de su estilo, muestra que Juvenco, no libre todavía de cierto amor pagano á la gloria, sentía toda la magnitud de su empresa, y saludaba alborozado la aurora de la nueva poesía, bautizada en el Jordán, exaltada en el Tabor y triunfante en el Calvario. «Si nada es eterno en el mundo (dice Juvenco) sino los hechos sublimes y el lauro de la virtud, y los cantos de los poetas que la celebran; si la fama de estos mismos cantores vivirá eterna, mientras los siglos vuelen, ¿qué gloria no ha de ser la mía que tomo por asunto las

acciones de Cristo, que dan eterna vida? Quizá estas páginas me salvarán del fuego eterno, cuando descienda el Sumo Juez en coruscante nube.... Asista á mis versos el Espíritu Santo, riéguelos con las puras aguas del Jordán, y concédame decir cosas dignas de Cristo:

Immortale nihil mundi compage tenetur,
Non orbis, non regna hominum, non aurea Romae,
Non mare, non tellus, non ignea sydera coeli.
. . . .
Sed tamen innumeros homines sublimia facta,
Et virtutis honos in tempora longa frequentant:
Accumulant quorum famam laudesque poetae.
Hos celsi tantum Smyrnae de fonte fluentes,
Illos Minciadae celebrat dulcedo Maronis,
Nec minor ipsorum decurrit gloria vatum,
Quae manet aeternae similis, dum secla volabunt.
. . . .
Quod si tam longam meruerunt carmina famam,
Quae veterum gestis hominum mendacia nectunt,
Nobis certa fides, aeterna in secula laudis
Immortale decus tribuet, meritumque rependet.
Nam mihi carmen erunt Christi vitalia gesta,
. . . . hoc etenim forsan me subtrahet igni,
Tunc cum flammivoma descendet nube coruscans
Iudex altithroni genitoris gloria Christus.
Ergo, age: sanctificus adsit mihi carminis auctor
Spiritus, et puro mentem riget amne canentis
Dulcis Jordanis, ut Christo digna loquamur [1].

Juvenco escribía hacia el año 330 de la Era

[1] *C. Vetii Aquilini Iuvenci Historiae Evangelicae, libri* IV; *ejusdemque carmina dubia aut supposititia ad mss. cod. Vaticanos, aliosque recens. Faustinus Arevalus.* Romae, 1792.

cristiana. Poco más de doce años después, un Papa, también español, San Dámaso, daba nuevo impulso al arte cristiano, mandando cantar el Salterio en las horas canónicas, y enriqueciendo con mármoles é inscripciones las Catacumbas. Él fué el primero en celebrar en forma artística los triunfos de los confesores y de los mártires, abriendo el camino á la gran poesía de Prudencio. Por él empezó á correr, lenta y callada, en la Iglesia la vena de la poesía hebraica :

Nunc Damasi monitis aures praebete benignas :
Sordibus depositis purgant penetralia cordis....
Prophetam Christi sanctum cognoscere debes.
....
Quisque sitit, veniat cupiens haurire fluenta,
Invenient latices, servant qui dulcia mella [1].

Recordaré, sólo de pasada, que Prudencio contra Simmaco (lib. II, v. 45 y sig.), después de haber dado una interpretación casi evhemerista á la mitología, atribuye no escasa influencia al arte y á la poesía clásica en los progresos idolátricos :

Sic unum sectantur iter, et inania rerum
Somnia concipiunt et Homerus et acer Apelles.

Y quizá no será aventurado creer que el gnosticismo de los priscilianistas, idéntico en algún modo con el neo-platonismo, contribuyó á man-

1 Las obras de San Dámaso pueden verse en el tomo XIII de la *Patrologia* de Migne.

tener vivas las antiguas tradiciones estéticas.

Hagamos también mención de Orosio, en cuyas manos, como en las de San Agustín, se trasformó la historia con sentido universal y *providencialista*, trasformación que, aunque se refiera sólo á la materia de la narración, influyó á la larga en la forma de este género semi-artístico, sacándole de los estrechos límites de la ciudad antigua, y dándole por héroe todo el género humano, mirado como una sola familia, ó más bien como un solo individuo, que se mueve libremente, para cumplir el fin providencial.

En otro concepto, y recogiendo cuidadosamente todos los hilos de tradición artística, sería injusto no estampar aquí el nombre del palentino Conancio, ordenador de la música eclesiástica, y autor de *muchas y nuevas melodías*, ensalzadas por San Isidoro en el libro *De viris illustribus*.

San Isidoro, en su libro de los *Oficios*, ha recogido curiosas noticias sobre el canto eclesiástico; y en su gran diccionario enciclopédico *(las Etimologías)* expone, siguiendo á Boecio, la doctrina de los antiguos acerca de la música, definiéndola «pericia de la modulación, consistente en sonido y canto.» Para San Isidoro, que acepta como Boecio el sentido pitagórico, no cabe disciplina perfecta sin música. El mundo mismo, y el cielo, están regidos por cierta armonía de números concordes. Toda palabra, toda pulsación de las venas obedece á algún ritmo musical. Encarece luego el poder de la música,

para mover y sosegar los afectos [1], y la divide en tres partes: armonía, rítmica y métrica.

Boecio y Casiodoro han sido también las fuentes del Metropolitano hispalense, en aquella parte de su compilación que se refiere á la retórica y á la poesía, y que abarca los libros primero y segundo de las *Etimologías*. Así le vemos admitir un concepto de la retórica, que ya Quintiliano había rechazado por estrecho. La define, pues: «ciencia de bien decir en cuestiones civiles, para persuadir las cosas buenas y conformes á derecho.» En tres cosas hace consistir esta pericia oratoria: *naturaleza, doctrina* y *ejercicio*. Y la llama arte, porque «arte es todo lo que consta de reglas y preceptos y manifiesta alguna virtud llamada por los griegos αρετη. De cinco partes consta la artificiosa elocuencia: invención disposición, elocución, memoria y pronunciación. *Imagen de la vida* han de ser las fábulas, según San Isidoro; y fueron imaginadas, ya por causa de

[1] *Etimolog.*, lib. II, cap. XV: *Musica est peritia modulationis, sono cantuque consistens, et dicta musica per derivationem a musis....* Cap. XVII: *Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim est sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et coelum ipsum sub harmoniae modulatione resolvitur. Musica movet affectus: provocat in diversum habitum sensus. In proeliis quoque tubae concentus pugnantes accendit, et quanto vehementior fuerit clangor tubarum, tanto fit fortior ad certamen animus. Siquidem et remiges cantu hortantur. Ad tolerandos quoque labores musica animum mulcet, et singulorum operum fatigationem modulatio vocis solatur. Excitos quoque animos musica sedat.... Sed et quidquid loquimur, vel intrinsecus venarum pulsitu commovemur, per musicos rhytmos harmoniae virtutibus probatur esse sociatus.*

deleite y recreación, ya para mostrar la naturaleza de las cosas, ya para interpretar y describir las costumbres humanas [1]. En todo discurso ó ficción poética debe atenderse á la materia, al lugar, al tiempo y á la persona, no mezclando lo profano con lo religioso, ni lo inverecundo con lo casto, ni lo leve con lo grave, ni lo lascivo con lo serio, ni lo ridículo con lo triste [2].

Poco más hay que notar en este breve compendio de la técnica de los retóricos antiguos. Al hablar de la *ethopeia*, ó pintura moral de un personaje, San Isidoro nos enseña que debemos acomodar los afectos á la edad, al estudio, á la fortuna, á la alegría ó tristeza, al sexo, etc. Así, por ejemplo, cuando introduzcamos la persona de un pirata, serán sus discursos audaces, temerarios, abruptos; y de igual modo diferirán entre sí los de una mujer, un adolescente, un viejo, un soldado, un general, un parásito, un rústico y un filósofo [3].

[1] Lib. I. *Fabulas poetae a fando nominaverunt quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae.... ut imago quaedam vitae hominum nosceretur.... Fabulas poetae quasdam delectandi causa finxerunt, quasdam ad naturam rerum, quasdam ad mores hominum interpretandi.*

[2] Lib. II, cap. XVI.

[3] Lib. II, cap. XIV, *De ethopeia.* «*Ethopeiam vero illam vocamus in qua hominis personam fingimus; pro exprimendis affectibus aetatis, studii, fortunae, laetitiae, sexus, moeroris, audaciae. Nam cum piratae persona suscipitur, audax, temeraria, abrupta erit oratio: cum feminae sermo simulatur, sexui convenire debet oratio: jam vero adolescentis et senis et militis, et imperatoris, et parasiti, et rustici, et philosophi, diversa ratio gerenda est. In quo genere dictionis illa sunt maxime cogitanda; quis loquatur et apud quem et de quo, et ubi et quo tempore, quid egerit, quid acturus sit aut quid pati possit, si haec consulta neglexerit.*»

Entre las obras perdidas que San Isidoro aprovechó para su trabajo compilatorio, figuraban en preferente lugar las de Varron, de quien ya directamente, ya por mano de Casiodoro (según conjeturamos), hay muchos extractos en estos libros primeros de gramática y retórica: de allí tomó el Metropolitano hispalense la célebre comparación de la dialéctica y de la retórica con la mano abierta ó cerrada; comparación que generalmente se atribuye al patriarca de los estoicos [1].

En cuanto á la distinción de los conceptos del arte y de la ciencia, San Isidoro propende, como Séneca, y como es tradición desde antiguo en la ciencia española, á la conciliación platónicoaristotélica, ó más bien á la interpretación platónica de las palabras de Aristóteles. Da, pues, por carácter de la ciencia lo universal y necesario *(quae aliter evenire non possunt)*, y por materia del arte lo contingente *(quae aliter se habere possunt)*, lo *verosímil* y lo *opinable* [2]. «*Quando aliquid verisi-*

[1] Lib. II, cap. XXIII: *De differentia dialecticae et rhetoricae.* «*Dialecticam vero et rhetoricam Varro in IX disciplinarum libris tali similitudine definivit : Dialectica et rhetorica est quod in manu hominis pugnus adstrictus et palma distensa, illa verba contrahens, ista distendens. Dialectica siquidem ad disserendas res acutior, rhetorica ad illa quae nititur docenda facundior. Illa ad scholas nonnumquam venit, ista jugiter procedit in forum. Illa requirit rarissimos studiosos, haec frequenter et populos.*»

[2] Cap. I, lib. I. *Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles differentiam esse voluerunt*, etc. etc. Todo este capítulo parece tomado de Casiodoro. Vid. el estudio de Dressel *De Isidori originum fontibus (Revista di Filologia,* 1873, meses de Octubre á Diciembre).

mile atque opinabile tractatur, nomen artis habet.»

En general, el tratado de Retórica no es en San Isidoro más que un breve y seco epítome de Quintiliano. Más curiosidad ofrecen los capítulos relativos á la poesía, para los cuales ha bebido el Santo en fuentes que hoy no tenemos, v. gr., en el libro de los *Prata* de Suetonio. De él ha tomado un curiosísimo pasaje sobre el origen semidivino de la poesía, consagrada en las sociedades primitivas á las alabanzas de los dioses, y considerada como una parte del culto [1]. Tiene por término la poesía la creación de cierta *forma (forma quaedam efficitur)* llamada *poema*, y poetas sus artífices, que también se llaman *vates*, por la fuerza de su ingenio *(a vi mentis*, según Varrón), y porque pronuncian oráculos y vaticinios, como arrebatados de cierto furor sagrado *(vesania).*

San Isidoro, tan platónico en esto, y tan platónico y tan aristotélico juntamente en dar por

[1] Lib. VIII, cap. VII. *De Poetis. «Poetae unde sint dicti, sic ait Tranquillus: «Cum primum homines, exuta feritate, rationem vitae habere coepissent, seque ac Deos suos nosse, cultum modicum ac sermonem necessarium commenti sibi, utriusque magnificentiam ad religionem Deorum suorum excogitaverunt. Igitur ut templa illis domibus pulchriora, et simulachra corporibus ampliora faciebant, ita eloquio, etiam quasi augustiore, honorandos putaverunt, laudesque eorum, et verbis illustribus et jucundioribus numeris extulerunt.»*

Es curiosa la etimología que San Isidoro da al nombre *musas*, en el mismo sentido que el verbo *trobar* de la Edad Media: *«Musae autem ἀπὸ τοῦ μῶσθαι,» id est «a quaerendo», quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur.* (Lib. III, cap. XV.)

campo de la poesía la imitación de lo universal *por medio de oblicuas figuras y con cierto decoro*, llega por este camino hasta negar á Lucano el título de poeta, «*porque parece que compuso historia y no poema.*» Y hasta cuando define la comedia y la tragedia «*espejo ó imagen de la verdad (ad veritatis imaginem fictae)*, se apresura á declarar que entiende esta imitación en sentido idealista, por donde la sátira y la comedia vienen á ser representación y censura de *lo general* ó *universal* de los vicios y defectos humanos *(generaliter vitia carpuntur.... universorum delicta corripiunt)* La prerogativa del artista está, según San Isidoro, en convertir lo que realmente fué, en *otra especie* ó forma nueva *(ea quae vere gesta sunt, in alias species.... conversa transducat* [1]*)*.

Las tradicionales definiciones de la comedia y de la tragedia toman en San Isidoro un carácter arqueológico, como de cosa ya pasada y que el autor sólo conocía por los libros [2]. Poetas trágicos son los que cantaban en luctuosos versos, ante el público espectador, las antiguas hazañas y los crímenes de los reyes. Poetas cómicos los que expresan con las palabras y con el gesto las acciones de hombres privados, y los estupros de las vírgenes, y los amores de las meretrices.

En San Isidoro reviven (quizá de un modo erudito, porque nunca hemos de olvidar que su libro es una colección de extractos) las acerbas execraciones de Tertuliano y de San Cipriano

[1] Lib. VIII, cap. VII.

[2] Lib. XVIII, cap. XLV.

contra los espectáculos del paganismo, que considera obra diábolica: «¿Qué relación puede tener el cristiano con la insania de los juegos circenses, ó con la deshonestidad del teatro, ó con la crueldad del anfiteatro, ó con la atrocidad de la arena, ó con la lujuria de los juegos? De Dios reniega quien á tales espectáculos asiste, y como prevaricador de la fe cristiana, vuelve á apetecer lo que renunció en las aguas bautismales, y á hacerse esclavo del demonio y de sus vanidades y pompas [1].

La doctrina de San Isidoro no tiene, en general, valor propio, sino el de los originales, donde el autor ha espigado para su obra inmensa. Así, v. gr., sabiendo que los *Morales* y las demás obras de San Gregorio el Magno (que constituyeron uno de los principales elementos de educación en la España visigoda), han sido la base de la suma teológica que San Isidoro llamó libro de las *Sentencias,* no admira encontrar en él, transcrita casi á la letra, una vehemente diatriba de aquel Papa contra los libros gentiles, de cuyas sentencias y noticias había sido tejida, no obstante, la compilación de las *Etimologias* [2]. San Isidoro, ó sea San Gregorio el Magno por boca su-

[1] Lib. XVIII, cap. LIX. «*Haec quippe spectacula crudelitatis et inspectio vanitatum non solum hominum vitiis sed de daemonum jussis instituta sunt.*»

[2] Lib. III, cap. XIII. *Sententiarum.* El método de enseñanza teológica por *sentencias* (primera sistematización de la Escolástica), se debe casi del todo á los Padres Españoles (San Isidoro, San Julián, Tajón, etc.), y es una de las mayores glorias de la llamada escuela de Sevilla.

ya, aconseja á los cristianos «no leer las ficciones de los poetas, para que con el atractivo de la fábula no se mueva el ánimo á liviandad. Porque, no sólo se hace sacrificio á los demonios ofreciendo incienso (añade), sino también oyendo gustosamente los decires que ellos inspiran. Hay quien desprecia las Sagradas Escrituras por lo humilde de su elocución, y prefiere deleitarse en las obras de los gentiles, cuyo estilo elegante engañosamente atrae. ¿Pero de qué sirve adelantar en las doctrinas mundanas, y olvidar las divinas, seguir caducas ficciones y hastiarse de los celestes misterios? Las palabras de los gentiles exteriormente brillan por la elocuencia; pero interiormente están vacías de virtud y sabiduría. Las palabras de los sagrados libros, aunque exteriormente desaliñadas, brillan con la interna luz de la sabiduría. La enseñanza divina tiene fulgor de sabiduría y de verdad, encerrado bajo tosca envoltura. En humilde estilo se compusieron los libros santos, para que no la elegancia de los vocablos, sino la manifestación del Espíritu, llevase á los hombres á la verdad. (I Corinth., II, 4.) Porque si hubiesen sido tejidos con agudeza dialéctica ó exornados con las flores de la retórica, no habría parecido que la fe de Cristo se fundaba en la virtud de Dios, sino en los argumentos de la elocuencia humana.... Toda la doctrina del siglo, resonante en palabras espumosas y túrgidas, queda vencida por la doctrina sencilla y humilde de Cristo, porque *Dios hizo necia la sabiduría de este mun-*

do. Á los fastidiosos y locuaces paréceles indigna la sencillez de las Sagradas Escrituras, comparada con la elocuencia de los gentiles. Pero si con ánimo humilde considerasen los misterios, advertirían cuán excelsas son las cosas que desprecian. En la lección no hemos de amar las palabras, sino la verdad, porque muchas veces es verídica la sencillez, y compuesta y adornada la falsedad, que atrae al hombre con el cebo de los errores, y le enreda en dulces lazos con el ornamento de las palabras. No hace otra cosa el amor de la mundana sabiduría sino engreir al hombre, y cuanto mayor fuere su literatura, tanto más crecerá la arrogancia de su ánimo. Por eso se canta en los Salmos: *Quoniam non cognovi litteraturam, introibo in potentias Domini* (Salmo LXX, 15). Huyamos, pues, de los afeites del arte gramatical, porque engendra en los hombres perniciosa altivez. Con todo eso, peores son los herejes que los gramáticos, porque los primeros propinan á los hombres el jugo letal, al paso que la doctrina de los segundos puede aprovechar para la vida humana, siempre que se aplique á rectos usos.»

Á este pasaje, que hubiera regocijado al abate Gaume, y que, entendido en términos literales, llevaría consigo la absoluta condenación, no ya del arte antiguo, sino de todo arte, pláceme oponer esta otra sentencia de San Isidoro en sus *Cuestiones sobre el Exodo* [1]. Es, por decirlo

[1] Cap. XVI.

así, la síntesis de la famosa homilía de San Basilio sobre la utilidad que puede sacarse de los antiguos: «¿Qué prefiguráron los israelitas al llevarse el oro y la plata, y las vestiduras de los egipcios, sino el estudio que hemos de poner en las obras de los gentiles y la utilidad que podemos sacar de ellas?»

Como la ciencia de San Isidoro es compilatoria, y, por decirlo así, de *detritus* y de residuos, no es difícil encontrar proposiciones contrarias (como que proceden de diversas fuentes), en el cúmulo de apuntes que iba recogiendo en sus numerosas lecturas. La doctrina de la belleza que expone en el primer libro de las *Sentencias* está tomada casi literalmente de San Agustín. Enséñanos, pues, San Isidoro [1], que por la belleza de las criaturas ascendemos al conocimiento de la belleza del Criador, rastreando por lo corpóreo lo incorpóreo, y por lo pequeño lo grande, y por lo visible lo invisible, aunque la hermosura de las cosas creadas no tenga paridad con la de su

[1] *Sentent.*, lib. I, cap. IV. *Quod ex creaturae pulchritudine agnoscatur Creator*, cap. VIII. *De Mundo*, cap. XII. *De anima*. Es doctrina de San Agustín, lib. II, cap. VII. *De libero arbitrio*, y de San Gregorio el Magno, lib. XXVI, cap. VIII de sus *Morales*. Trascribo las mismas palabras de San Isidoro, que compendia con su genial lucidez esta doctrina: «*Ex pulchritudine circumscriptae creaturae, pulchritudinem suam quae circumscribi nequit, facit Deus intelligi, ut ipsis vestigiis revertatur homo ad Deum, quibus aversus est; ut qui per amorem pulchritudinis creaturae, a Creatoris forma se abstulit, rursum per creaturae decorem ad creatoris revertatur pulchritudinem.*»

Hacedor, sino que pertenece á una inferior y subordinada especie de bien *(ex quadam subdita et creata specie boni)*. Así como el arte redunda en gloria del artífice, así el Creador es glorificado por sus criaturas, y la misma condición de sus obras manifiesta su excelencia. Por la belleza circunscrita de la criatura nos da Dios á entender su belleza que no puede circunscribirse, para que vuelva el hombre á Dios por los mismos vestigios por donde se apartó de él, de tal suerte, que á quien por amor á la belleza de la criatura se apartó de la *forma* del Creador, le sirva la misma hermosura terrenal para elevarse de nuevo á la hermosura divina.»

San Isidoro distingue con extraordinaria claridad lo útil y lo bello *(pulchrum—aptum)*, dando por nota específica de la belleza el *ser para sí misma (sibimet)*, es decir, el tener su finalidad propia é intrínseca, y no tenerla fuera de sí, como lo útil [1], que implica siempre relación á otra cosa.

En el lib. x de las *Etimologías*, que viene á ser un vocabulario, San Isidoro ha definido dos términos de estética, el *bonus* y el *pulcher*, que para él son idénticos, puesto que supone que la pala-

[1] *Decor, elementum omnium, in pulchro et apto consistit, sed pulchrum est quod se-ipsum est pulchrum, ut homo ex anima et membris omnibus constans. Aptum vero est, ut vestimentum et victus. Ideoque hominem dici pulchrum ad se, quia non vestimento et victui est homo necessarius, sed ista homini: ideo autem illa apta, quia non sibi, sicut homo, pulchra, aut ad se aut ad aliud, id est, ad hominem accommodata, non sibimet necessaria.* (*Sent.*; libro I, cap. VIII.)

bra *bueno* fué en su origen sinónimo de hermosura corporal *(venustas)*, y que luego por traslación se aplicó á la virtud, que es la hermosura del alma. De hermosura corpórea señala seis distintos grados, que declara con versos de Virgilio: belleza del semblante, de los cabellos, de los ojos, del color, de las líneas y de la estatura.

No me atrevo á afirmar que pertenezcan á San Isidoro, ni siquiera á la escuela española, los dísticos, por otra parte no inelegantes, que se supone que el Metropolitano hispalense puso en las *thecae* ó cajas que guardaban sus libros. Desde luego, estos versos no figuran en el catálogo de San Braulio. Pero sean de quien fueren, son muestra curiosa y antigua de crítica literaria, y predomina en ellos el sentido que pudiéramos llamar *gregoriano*, de excluir y proscribir el arte antiguo:

Desine gentilibus, ergo, inservire poetis
....
Has, rogo, mente tua, juvenis, mandare memento:
Cantica sunt nimium falsi haec meliora Maronis:
Auribus ille tuis male frivola falsa sonabit [1].

El espíritu y la tradición del saber de San Isidoro, persiste en todos los Padres cesaraugustanos y toledanos, que siguen las huellas de la muy impropiamente llamada escuela de Sevilla. Tajón ordena, como él, en suma teológica, algo

[1] Apenas es necesario advertir que para San Isidoro sigo constantemente la edición del P. Arévalo (Roma, 1797-1803).

más extensa y metódica que los libros de *las Sentencias*, las joyas esparcidas en San Gregorio el Magno, San Agustín y otros Padres. Y lo mismo San Ildefonso, bajo cuya pluma encontramos el primer monumento literario, exclusivamente consagrado entre nosotros á la devoción de Nuestra Señora: el libro *De perpetua virginitate*, donde está compendiada en breves frases, y sin que el autor se lo propusiera, la excelencia estética del tipo de la Virgen Madre [1].

De la escuela isidoriana trasplantada gloriosamente á las Galias en tiempo de la dominación carolingia, fué principal ornamento el español Teodulfo, obispo de Orleans, el primero, si no el único, poeta de la corte de Carlomagno. Pero Teodulfo se distingue entre todos los isidorianos, aun comprendido el maestro, por su amor á la antigüedad clásica. Virgilio y Ovidio, con el comentador y gramático Donato, hacían sus delicias, y hasta salvaba los pasajes escabrosos con la teoría alegórica y del sentido esotérico, considerando la poesía como una *fermosa cobertura* que encubre útiles verdades : idea tantas veces reproducida en la Edad Media, y que puede considerarse como una de las bases de la poética de entonces :

In quorum dictis, quanquam sint frivola multa,
Plurima sub falso tegmine vera latent.

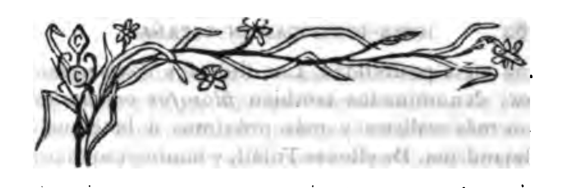
---

[1] *Non matrem virginitatis deserit «decus», non virginem maternus impedit partus : at virginem nobilitat foetus, et matrem habet pudor virgineus.*

Así en el *Carmen* I del libro IV [1] hace la exposición alegórica de los atributos del amor. En otra poesía consagrada á las alabanzas de las artes liberales [2] sigue al pie de la letra la enseñanza de las *Etimologías*. Pero no hay composición suya más importante para nuestro propósito que el *Carmen* III del libro IV, que contiene la descripción enteramente clásica, y para aquella edad muy elegante, de una estatua de la Tierra, que el docto Obispo aurelianense había mandado labrar á ignorado escultor, dándole el asunto de ella. Representaba una mujer amamantando un niño, y llevando en la mano una cesta llena de flores; en la cabeza, una torre; en la mano, una llave, címbalos y armas. Á sus pies, humillados, gallos, bueyes y leones. Cerca de ella, un gran carro de ruedas circulares. Teodulfo va explicando la significación alegórica de todos estos atributos, y la composición no parece mero juego de ingenio, sino descripción de un objeto artístico que tuvo existencia, á lo menos en proyecto, el cual basta para marcar en Teodulfo una inclinación muy decidida á otro arte de carácter más clásico que el latino-bizantino dominante en España.

[1] Cito por la ed. de Sirmond. (*Opera Varia,* tomo II.)
[2] Es el *Carmen* II del libro IV.





CAPÍTULO III.

DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ÁRABES Y JUDÍOS ESPAÑOLES.—LOS NEO-PLATÓNICOS: AVEMPACE, TOFÁIL, BEN-GABIROL.—LOS PERIPATÉTICOS: AVERROES.—SU COMENTARIO Á LA «RETÓRICA» Y Á LA «POÉTICA» DE ARISTÓTELES.

LA doctrina de los filósofos árabes, especialmente de Avempace y de Tófáil, sobre la *conjunción* del *entendimiento agente* con el alma, como fin ó perfección de la existencia, pudo haber sido base de una doctrina estética; pero lo cierto es que apenas quedan rastros de ella. El sentido *neo-platónico* predomina en esta especulación, por más que la mayor parte de los peripatéticos árabes sean en otras cuestiones nominalistas, al revés de ciertos *motazales* ó disidentes, que profesan una especie de conceptualismo, y admiten, como seres en potencia ó en condición, ni existentes, ni no existentes, ciertos tipos universales de las cosas creadas. Lo mismo decían de los atributos divinos, que ni son de la esencia de Dios, ni algo fuera de su esencia, sino

una mera posibilidad. Los filósofos *contemplativos*, denominados también *filósofos orientales*, son más realistas y más próximos á la escuela alejandrina. De ellos es Tofáil, y también su maestro Avempace. El único medio, en Avempace, para llegar á la unión con el intelecto agente, es la especulación racional, la ciencia y el desarrollo de las facultades intelectuales. Viene á ser, pues, la *doctrina* de estos dos filósofos una especie de *intelectualismo místico*, ó de *misticismo racionalista*, si no parece violenta la unión de estas palabras. Racionalismo por el procedimiento, y misticismo por el término. La doctrina del zaragozano Avempace [1] está contenida principalmente en *El Régimen del Solitario*, libro no conocido hoy en su original, sino en un extenso análisis del judío Moisés de Narbona, comentador de la novela de Tofáil. Es *El Régimen del Solitario* una especie de república ideal y utópica, al modo de la de Platón. Parte su autor de este principio: «Es necesario que haya siempre algún filósofo en la especie humana.» Este filósofo es el Solitario, que, aunque vive en el mundo, es ciudadano de una república mejor y más perfecta. Los Sofíes de Persia le llaman *peregrino*.

Cuenta Avempace las artes entre las funciones verdaderamente humanas y reflexivas, que de-

[1] Vid. *Mélanges de philosophie juive et arabe...., par S. Munk, membre de l'Institut*. Paris, Franck, 1859.

Avempace, llamado también *Ben-Sayeg (el hijo del orífice)*, nació en Zaragoza á fines del siglo XI. Es el primer filósofo importante entre los árabes de España.

penden del libre albedrío con conocimiento del fin; acciones que, más que humanas, han de llamarse divinas, porque no dependen del alma animal. Para entender esto, ha de saberse que Avempace, en el cap. IV del *Régimen*, divide las acciones humanas en las siguientes clases: primera, las que sólo tienen por objeto la forma corporal que perfeccionan, v. gr., comer, beber, vestirse y fabricar una habitación. Segunda, las que tienden á formas espirituales, particulares ó individuales, que se ordenan entre sí, según el grado de excelencia de las formas que tienen por objeto, las cuales pueden ser, ya espirituales que residen en el sentido común ó sentido interno, v. gr., la vanidad de vestirse con elegancia, ya formas espirituales que dependen de la imaginación, v. gr., el cuidado de la armadura en día de combate. Tercera, acciones que tienen por fin el deleite, v. gr., las reuniones de los amigos, los juegos, el trato amoroso el lujo en las habitaciones y en los muebles, la elocuencia y la poesía. Cuarta, acciones desinteresadas, y en que sólo se busca la relación intelectual y moral, v. gr., el estudio de la ciencia por ella misma, sin ventajas materiales, ni más fin que el cultivo del espíritu y el perfeccionamiento de la forma espiritual del hombre. Quinta, acciones que se enderezan á las formas espirituales y universales, á las formas puramente inteligibles, y éstas son las más perfectas de todas, como que se acercan ya á la suma y absoluta espiritualidad que el *Solitario* persigue.

Estas formas determinan los fines de las accio-

nes humanas, según que pertenecen á la forma corpórea, á la espiritual individual, ó á la espiritual universal. Por lo corpóreo, el filósofo será simplemente un ser humano. Por lo espiritual, se realzará su condición. Por lo inteligible y absoluto, llegará á ser superior y divino, con tal que elija en cada género de acciones las más elevadas, y se asocie con los hombres de cada clase, para alcanzar la perfección en las acciones que le son propias, y se distinga entre todos los demás por las acciones más nobles y gloriosas. Y cuando llegue al fin último, cuando comprenda en todo el resplandor de su esencia las inteligencias simples y las sustancias separadas, será como una de ellas, y podrá decirse de él con justicia, que es un ser absolutamente divino, porque, así las cualidades imperfectas de lo corpóreo, como las cualidades superiores de la espiritualidad, quedarán ajenas de él, y él merecerá el atributo de divino. Tal es la condición del Solitario, ciudadano de la república perfecta.

El que tiene sed, encuentra en sí una forma espiritual que le hace buscar agua; esta forma no corresponde á un cuerpo particular, porque el que tiene sed, no desea ésta ó la otra agua especialmente. Y por eso Galeno ha pretendido que el animal percibe los universales.

Las dos últimas especies de formas universales, en que están incluídas la elocuencia y la poesía, vienen á ser como un medio entre las formas específicas individuales y las formas inteligibles, porque, sin ser formas sensibles, tampoco son en-

teramente abstractas de la materia, ni pueden llamarse en todo rigor universales, como las formas puramente inteligibles. Pero aun en ellas se vislumbra el grado de espiritualismo y de inteligencia, á que ha llegado el hombre.

No debe el Solitario buscar estas formas espirituales por sí mismas, porque en rigor no son finales, y dejarían en su alma huellas sensibles que le impedirían llegar á la suprema bienaventuranza. Esto se entiende aun de las formas intermedias, entre las cuales se incluyen las artes estéticas. Ninguna de estas formas tiene la finalidad en sí misma, sino que sirven de camino para llegar á las otras. Como la forma del hombre superior ennoblece al hombre inferior y vice versa, el Solitario debe aislarse de los hombres *hylicos* ó materiales, y unirse con los que aspiran á las formas inteligibles, si es que los encuentra, y si no, perfeccionándose á sí mismo y siendo como una antorcha que alumbre á los demás. El fin del Solitario, son, pues, las formas inteligibles, las formas especulativas, que tienen su *entelequia* en sí mismas, las *ideas de las ideas*, que dice Munk. La más alta de todas las ideas es el *entendimiento adquirido*, emanación del *entendimiento agente*, que, comunicándose al hombre, le hace conocerse á sí mismo : forma despojada, en suma, de toda materia corpórea é *hylica*.

El neo-platonismo de Avempace ha encontrado una forma artística en la originalísima novela filosófica del guadijeño Abubeker (Tofáil), designada por muchos con el nombre de *Robinsón*

metafísico, y cuyo verdadero título es *Hay-ben-Jokdam (El vivo hijo del vigilante* [1]). No hay obra más original y profunda en toda la literatura arábiga. Es más: pocas concepciones del ingenio humano tienen un valor tan sintético y profundo. Es, por decirlo así, una fantasía psicológica, un discurso *sobre el método* desarrollado en forma poética. El solitario Hay, nacido en una isla desierta, amamantado por una gacela, y entregado luego á sus propias fuerzas, sin trato ni comunicación con racionales, va educándose á sí mismo (de donde viene el título de *autodidacto* que usó el traductor latino de esta novela), y elevándose desde el conocimiento de las cosas sensibles, concretas, particulares, relativas y temporales á la contemplación de lo absoluto, necesario, eterno y universal, hasta obtener la perfección espiritual suma, mediante su unión con *las formas superiores* de que Avempace hablaba. Cuando el Solitario ha llegado á abismarse en el éxtasis y en la contemplación, empleando para ello medios materiales, propios hoy mismo de las sectas fanáticas é iluminadas de Persia y Berbería, acierta á llegar á la isla donde moraba

1 *Philosophus autodidactus,* | *sive* | *epistola* | *Abi Jaafar,* | *Ebn Tophail* | *de* | *Hai ebn Jokdan.* | *In quâ* | *ostenditur quomodo ex inferiorum con-* | *templatione ad superiorum notitiam,* | *Ratio humana ascendere possit.* | *Ex arabicâ in linguam latinam versa.* | *Ab Edvardo Pocockio A. M.* | *Ædis Christi alumno.* | *Oxonii* | *Excudebat H. Hall. Academiae tipographus* 1671, 8.º; 200 páginas (ed. bilingüe).

Tofáil nació en Guadix en los primeros años del siglo XII.

Hay, un santón musulmán, que había alcanzado las mismas consecuencias que el Solitario, pero por un camino absolutamente diverso, es decir, por el de la fe, y no por el de la razón. Poniendo al uno enfrente del otro, ha querido mostrar Tofáil la armonía y concordancia entre estos dos procedimientos del espíritu humano.

Hay algo en el relato de las visiones del Solitario que pudiera llamarse *misticismo estético*, es decir, aspiración á la belleza pura con abstracción de las formas sensibles. Tofáil nos enseña que cuanto más perfecto, más espléndido y más hermoso es lo que aprendemos, mayor apetito se engendra en nuestro ánimo, y mayor es el dolor que sentimos al perderlo[1]. Si imaginamos, pues, algo á cuya perfección, hermosura, decoro y esplendor no se encuentra término, porque es sobre toda esplendidez y sobre toda hermosura, sin que se conciba perfección, hermosura, esplendor ni gracia que no proceda y emane de ella, el que queda privado de la aprehensión de tan excelente cosa, después de haber entendido la

1 *Et quanto perfectius, splendidius et pulchrius est illud quod apprehenditur, semper major erit ipsius appetitio et major ex ipsius desiderio dolor.... Si itaque detur aliquid cujus perfectioni nullus est terminus, nec pulchritudini, decori et splendori ipsius finis, sed fuerit supra omnem splendorem et pulchritudinem, ita ut nulla existat perfectio, pulchritudo, splendor nec venustas, quae non ab eo procedit et ab ipso emanat, qui illius rei apprehensione privatur, postquam illius notitiam habuerit; proculdubio, quamdiu illo destituitur, infinito dolore afficietur, sicut qui illud perpetuo apprehendit, inde interruptam voluptatem, perpetuam felicitatem, gaudium et laetitiam infinitam percipit.* (P. 123.)

naturaleza de ella, encontrará, sin duda, infinito dolor con esta privación; y, por el contrario, el que para siempre aprehenda y goce esta belleza suma, percibirá de ella deleite no interrumpido, felicidad perpetua, regocijo y alegría infinitos.

Pero para alcanzar en esta vida la posesión de esta belleza suma, para provocar la contemplación y el éxtasis, no encuentra Tofáil otro medio que el grosero y mecánico del movimiento circular, después de haberse purificado de toda inmundicia el Solitario, con repetidas abluciones, limpieza de uñas y dientes, fragancias y olores suavísimos, y limpieza y fumigación continua en sus vestidos. Sólo esta limpieza corpórea es, según Tofáil, preparación digna para recibir la impresión de la belleza primera. El procedimiento interno y espiritual que conduce á ella, y del cual no se separa el Solitario, aun en el instante del vértigo, consiste en abstraerse de su propia esencia y de todas las demás esencias, y no contemplar otra cosa en la naturaleza sino lo uno, lo vivo, lo permanente; y, al volver en sí de aquel estado semejante á la embriaguez, convencerse de que el hombre no tiene esencia propia, por la cual se distinga de la esencia de aquella primera y excelsa verdad [1], sino que la verdadera

[1] P. 159. *Dico itaque, cum ab essentia sua omnibusque aliis essentiis abstractus esset, nihilque aliud in rerum natura cerneret, praeter illud unum, vivum, permanens.... cum ad se rediret e statu illo suo qui ebrietati similis erat, subiisse ipsi in mentem se non habere essentiam, per quam ab essentia Veri illius excelsi*

razón de su esencia es la esencia de la verdad increada; y que lo que creía antes esencia propia y exclusiva suya, no es en realidad otra cosa sino la misma esencia de la verdad, semejante á la luz del sol cuando penetra en cuerpos densos y los hace visibles, pues, aunque la luz se atribuya al cuerpo en que aparece, no es realmente otra luz distinta de la luz solar, y por eso, cuando el cuerpo se aparta, su luz desaparece, y sólo resta la luz del sol que no se disminuye por la presencia de aquel cuerpo, ni se aumenta porque aquel cuerpo se retire. Así llega á entender el Solitario que la esencia de aquella verdad potente y gloriosa no es múltiple, de ningún modo, sino que la ciencia de su esencia es la ciencia misma; por donde el que llega á alcanzar la ciencia, ó sea el conocimiento racional de la esencia primera, alcanza la esencia misma, sin que entre el ser y el entender haya diferencia alguna. Y de igual modo, todas

discreparet, et veram rationem essentiae suae esse essentiam Veri illius, et illud quod primo arbitratus est esse essentiam suam distinctam ab essentia Veri illius, nihil revera esse, neque esse omnino quidquam praeter essentiam Veri illius: illam autem esse tanquam lumen solis; quod in corpora densa incidit, quodque vides in iis apparere: illud, enim, licet corpori illi attribuatur in quo apparet, nihil aliud revera est praeter lumen solis, et amoto corpore, amovetur lumen illius, et non minuitur per corporis illius praesentiam, neque absente illo augetur.... Invaluit, autem apud ipsum haec sententia, ex eo quod ipsi manifestum visum fuit, essentiam Veri illius, potentis et gloriosi, non multiplicari ullo modo, sed ejus scientiam essentiae suae ipsam esse ipsam scientiam, et hinc videbatur ipsi necessario consequi, illi apud quem adesset scientia essentiae illius, adesse etiam essentiam illius, adesse autem sibi scienti idcoque adesse scientiam.

las esencias separadas de la materia, que antes le parecían variadas y múltiples, luego las vió como formando en su entendimiento un concepto y noción única, correspondiente á una esencia única también.

Tofáil es crudamente panteista; pero no de un modo abstracto y dialéctico, sino más bien teosófico, naturalista y vivo, de tal modo, que las últimas páginas de su libro parecen un himno sagrado, ó el relato de una iniciación religiosa arcana. Allí nos explica el autor con extraordinaria solemnidad y pompa lo que Hay-ben-Jokdam alcanzó á ver en el ápice de su contemplación, después de haberse sumergido en el centro del alma, haciendo abstracción de todo lo visible, para entender las cosas como son en sí. «Entonces vió el ser de la esfera suprema, después del cual no hay otro cuerpo; esencia libre ya de la materia, pero que todavía no era la esencia de la verdad una, ni era la misma esfera de lo bello absoluto, pero tampoco era algo diverso de ella, sino como la efigie de la imagen del sol que aparece en un espejo bruñido. No era el sol ni el espejo, pero tampoco era otra cosa distinta de ellos. Y vió que la perfección, el esplendor y la hermosura de aquellas esferas separadas es tal, que no lo puede expresar la lengua, y es tan sutil, que ni la letra ni la voz pueden manifestarlo; y vió que en esas esferas estaba el sumo grado de deleite, de gracia y de alegría, por la visión de aquella verdadera y gloriosa esencia. Y en la esfera próxima á esta, que es la

esfera de las estrellas fijas, vió la esencia separada de la materia, la cual no era la esencia de la verdad una, ni la esencia de la suprema esfera separada, ni era tampoco algo diverso de ellas, sino como la imagen del sol que se ve en un espejo, en el cual se refleja la imagen del sol, desde otro espejo colocado enfrente. Y vió que el esplendor de la belleza y el gozo de esta esencia era semejante á la que había visto en la esfera suprema. Y no dejó de ver en cada esfera una esencia separada, é inmune de la materia, la cual no era ninguna de las esencias anteriores, pero tampoco era diversa de ellas, y en cada una tal profusión de luz y de hermosura, que ni los ojos pueden resistirlo ni escucharlo los oídos, ni concebirlo mente de hombres, sino los que ya la han alcanzado. Hasta que por fin llegó al mundo visible y corruptible, que es todo aquello que está contenido dentro de la esfera de la luna y vió que tenía una esencia separada de la materia, la cual no era ninguna de aquellas esencias que antes había visto, ni tampoco algo distinto de ellas. Y tiene esta esencia siete mil caras, y en cada cara siete mil bocas, y en cada boca siete mil lenguas, con las cuales alababan la esencia del uno y verdadero Ente, y la santificaban y la celebraban sin cesar; y vió que esta esencia era como la imagen del sol que se refleja en el agua trémula. Y vió luego otras esencias semejantes á la suya, las cuales no pueden reducirse á número. Y vió muchas esencias separadas de la materia, que eran como espejos

ruginosos y manchados, que volvían la espalda á aquellos otros bruñidos espejos, en que estaba impresa la imagen del sol, y vió en esta esencia manchas y deformidades infinitas, que jamás había imaginado ; y las vió circundadas de dolores y penas infinitas, y abrasadas por el fuego de la separación, y divididas por el hierro ; y vió otras muchas esencias que eran atormentadas, que aparecían y se desvanecían en grandes terrores y agitaciones grandes, etc.»

En este tono dantesco acaban las visiones del Solitario, mezcla singular de iluminismo fanático y de audacia especulativa [1].

[1] Los tratados didácticos de Retórica y Poética compuestos por los musulmanes, yacen casi todos inéditos ; pero según las breves noticias que nos han dado de ellos los arabistas que han logrado examinarlos, parece indudable que tienen interés exclusivamente gramatical, y que están fuera de toda dirección estética, la cual, á lo sumo, debe buscarse en los filósofos peripatéticos y neo-platónicos, como lo hacemos en el texto. Estos mismos filósofos constituyen una excepción corta, aunque brillante, en la cultura muslímica, y deben estimarse sus doctrinas como apéndice ó prolongación de la filosofía helénica.

Casiri dedica dos secciones de su *Bibliotheca-Arabico-Hispana-Escurialensis* á los retóricos. Muchos de ellos no fueron españoles, y ni de éstos ni de los restantes nos ofrece Casiri extracto alguno. Á su catálogo remito al lector que se contente con poseer meros nombres, no transcritos siquiera, las más de las veces, con la exactitud apetecible.

Munk *(Mélanges*, pág. 359), dice del persa Alfarabi, primer comentador conocido de la Poética de Aristóteles, que «hizo adelantar mucho á los árabes en la teoría de la música. Escribió dos obras acerca de ella, combatiendo los sueños pitagóricos acerca de la armonía de las esferas celestes y explicando físicamente la producción del sonido.»

Ya en el siglo pasado nuestro Abate Andrés, en su libro fa-

Un siglo antes que Tofáil, y mucho antes que comenzase á filosofar nadie entre los árabes españoles, la misma doctrina neo-platónica había encontrado, entre nuestros hebreos, expositores profundos y originales. Ninguno lo fué tanto como el insigne poeta de Málaga, ó de Zaragoza, Salomón Ben Gabirol, conocido en las escuelas cristianas con el nombre de Avicebron, autor del célebre libro de *La Fuente de la vida*, y de algunas poesías líricas, ya himnos, ya elegías, que

mosísimo *Dell' origine e progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, tomo IV (Parma, *dalla stamperia Reale*, 1790), páginas 259 y 268, dió noticia de un códice escurialense de los *Elementos de música* de Alfarabi, examinado por Casiri De este códice resultaba, según la interpretación del abate Andrés (siempre sospechoso de *filo-arabismo* desmedido), que los árabes, aunque secuaces de la doctrina de los griegos, no la abrazaron sin examen, y tuvieron más exacto conocimiento de la parte mecánica de los sonidos que sus mismos maestros.... Alfarabi, en el libro II de esta obra, expone las opiniones de los teóricos que habían llegado á su noticia, y muestra lo que cada uno de ellos había adelantado en esta ciencia; y guiado por las luces de la física, se burla de las vanas imaginaciones de los pitagóricos sobre la música de los planetas y la armonía de los cielos. Explica físicamente cómo por la vibración del aire se producen los sonidos más ó menos agudos de los instrumentos, y qué condiciones deben observarse en la figura y en la construcción de ellos, para tener los sonidos que se requieren. El uso frecuentísimo de las palabras griegas escritas en árabe, muestra cuánto tenía de griega la doctrina árabe de la música....

Si estas noticias son exactas, como parece, la técnica musical habrá sido la única parte de la ciencia estética que haya debido á los árabes, aunque no determinadamente á los de España, algún positivo adelanto. Volveremos sobre esto al hacer el catálogo de los libros españoles de música, que tienen algún interés para nuestro estudio.

le colocan, lo mismo que á su compatriota el toledano Jéhudá Leví, en puesto superior á todos los poetas líricos que florecieron en Europa, desde Prudencio hasta el Dante. Y esa poesía que inspiró á Ben-Gabirol, y que él representa bajo la hermosa alegoría de una paloma de alas de oro y de voz melodiosa, no es la poesía áulica, pedantesca y atenta sólo á las delicadezas gramaticales, única que podía aprenderse en la escuela de Menahen-Bar-Saruk, de Tortosa, ó de Dunasj-Ben Labrat; ni es tampoco aquella taracea de lugares de la Sagrada Escritura, á la cual vino á reducirse, andando el tiempo, la lírica religiosa de los judíos. La inspiración de Gabirol consiste en cierto subjetivismo, ó lirismo melancólico y pesimista, templado por la fe religiosa, con la cual se amalgaman, más ó menos violentamente, las ideas de la filosofía griega, en sus últimas evoluciones alejandrinas. Su poema más celebrado, *La Corona Real*, donde el autor ha vencido la enorme dificultad de dar vida y movimiento á ideas abstractas, es una exposición de su filosofía, tan precisa y dogmática como el mismo *Makor Hayim*. Hay en una y otra obra, pero especialmente en la segunda, descubierta y sacada á luz en nuestros días por Munk, reminiscencias evidentes de la escuela de Plotino, pero no tomadas directamente de las *Enéadas*, sino de Proclo, de la Teología del falso Aristóteles y de otros libros emanatistas de la última época. De todo ello ha resultado una viva y poética teosofía.

Según Ben-Gabirol [1], las formas sensibles son al alma lo que el libro escrito es al lector, porque cuando la vista percibe los caracteres y los signos, el alma recuerda el verdadero sentido, oculto bajo estos caracteres. Esta interpretación simbólica de la naturaleza, como jeroglífico inmenso, no es más que una consecuencia de la doctrina de Ben-Gabirol sobre la materia y la forma, doctrina que le ha hecho llamar el Espinosa de la Edad Media, y que encierra evidente progreso sobre las *hispostases* alejandrinas. Tratemos de exponer brevemente este sistema, en cuanto se relaciona de un modo indirecto con la ciencia estética, sobre todo por el concepto de la forma.

Las sustancias simples, según nuestro filósofo [2], no se comunican por sí mismas, sino por sus fuerzas ó rayos, que se difunden y extienden por lo creado. Las esencias de todas las sustancias están retenidas en sus límites; pero sus rayos se comunican, y traspasan estos límites, porque están bajo la emanación primera, que depende de la voluntad divina, del *Verbum Dei agens omnia*. No de otro modo se comunica la luz del sol al aire. La sustancia simple, la sustancia del alma universal, penetra el mundo entero, y en él ahíncase y se sumerge, y la fuerza de sus rayos todo lo penetra, lo rodea todo, y es agente universal. Es propio de la naturaleza de la forma seguir á la materia, imprimiéndose en ella y tomando una

1 Cito por la edición de Munk. (Lib. I, pág. 17.)
2 Lib. III, pág. 41.

figura. Y como la materia es corpórea, la forma que pasa á ella de la sustancia espiritual, ha de hacerse igualmente corpórea. La manera cómo las formas espirituales pasan á la materia corpórea y se hacen visibles en ella, se parece á la manera cómo la luz pasa á los cuerpos y hace visibles los colores. Las sustancias inferiores se ilustran con la luz de las superiores, y todas con la luz del agente primero, Dios. La meditación sobre las sustancias simples y la inteligencia de lo que puede alcanzarse de ellas, es el goce más alto para el alma racional. «Si quieres imaginar las sustancias simples [1], y el modo cómo tu esencia las penetra y contiene, es necesario que eleves tu pensamiento hasta el último ser inteligible; que te limpies y purifiques de la inmundicia de las cosas sensibles; que te desates de los lazos de la naturaleza, y que llegues, por la fuerza de tu inteligencia, al límite extremo de lo que te sea posible alcanzar de la realidad de la sustancia inteligible, hasta que te despojes, por decirlo así, de la sustancia sensible, como si nunca la hubieras conocido. Entonces tu ser abrazará todo el mundo corpóreo, y le colocarás en uno de los rincones de tu alma, entendiendo cuán pequeña cosa es el mundo sensible al lado del mundo inteligible. Y entonces las sustancias espirituales se revelarán ante tus ojos, y las verás alrededor de ti, y bajo ti, y te parecerá que son tu propia esencia. Y á veces creerás que eres una porción de ellas,

[1] Pág. 60.

porque estarás ligado á las sustancias corpóreas, y otras veces creerás que eres enteramente idéntico con ellas, sin diferencia alguna, porque tu esencia estará unida á la suya y tu forma á la de ellas. Y si asciendes á los últimos grados de la sustancia inteligible, te parecerán los cuerpos sensibles pequeños é insignificantes, y verás el mundo entero corpóreo nadando en ellas, como los peces en el mar, ó los pájaros en el aire.»

La materia no puede existir desnuda de la forma, porque la existencia de una cosa no se realiza sino por la forma. Todo ser es, ó inteligible, ó sensible; y el sentido y el entendimiento solo se aplican á las formas sensibles ó inteligibles. La causa de esto es que las formas sensibles ó inteligibles se interponen entre las formas del intelecto, ó del alma sensible, y la materia que sostienen ó encierran estas mismas formas sensibles é inteligibles.

Síguese de aquí que la forma universal es la impresión hecha por el Uno Verdadero. Y esta forma universal es la que constituye la esencia de la generalidad de las especies, es decir, de la especie general, que da á cada una de las especies su propia esencia, y en la idea de la cual se contienen todas las especies. Esta idea, que las constituye todas á la vez, es la forma universal, es decir la *unidad* secundaria, que viene después de la *unidad* que obra por sí misma. Y se dice que la forma hace subsistir á la materia, porque la forma es la unidad, y la unidad hace subsistir el todo, y recoge y congrega la sustancia de la

cosa en que está, para que no se separe, ni se haga múltiple. Por eso se dice que la unidad abraza todas las cosas y está en todas las cosas. La totalidad de la forma se extiende en la totalidad de la sustancia de la materia, y penetra todas sus partes, no de otro modo que la luz se sumerge en la totalidad de la sustancia del cuerpo en que penetra.

La forma es luz perfecta, y aunque se encuentra debilitada y oscurecida conforme se difunde en la materia, esto procede de la materia misma, que es lo contrario de la forma. Conforme la materia es más sutil y se eleva más, la sustancia, por la luz que penetra en ella, tiene más conocimiento y es más perfecta; y al contrario, según que la materia desciende, la sustancia se hace más espesa, en razón de la distancia de la luz y de la multiplicidad de sus partes.

El principio capital del sistema de Ben-Gabirol es la unidad de la forma, es decir, la unidad del principio activo. La forma es una sola, á la manera que la luz en sí misma es una sola cosa; pero se debilita, del mismo modo que la luz cuando va pasando por diferentes vidrios ó cuando se dilata en un aire impuro.

El mundo corpóreo y compuesto es imagen del mundo espiritual y simple. Las formas corpóreas, imagen de las formas psíquicas que se ven en sueños, y las formas psíquicas, imagen de las formas inteligibles internas. La prueba de que las formas sensibles están escondidas bajo las formas inteligibles, es que las figuras y los colo-

res se muestran en los animales, en los vegetales y en los minerales, por la impresión que en ellos hacen el alma y la naturaleza; y que la manifestación de los colores pintados y de las figuras y en general de todas las formas artificiales, proceden del alma racional.

La luz que se difunde en la materia emana de otra luz superior á la materia, es á saber, de la luz que existe en la esencia de la facultad eficiente, es decir, de la voluntad que hace pasar las formas de la potencia al acto. La esencia de la materia consiste en ser una facultad espiritual subsistente por sí misma, sin forma; y la esencia de la forma, en ser una luz existente por sí misma, que imprime el carácter á la cosa en que se encuentra. Son entre sí la materia y la forma, como el cuerpo y el color.

Cuanto más sutil y simple sea la sustancia, mejor recibe las formas múltiples y variadas, y estas formas son, en sí mismas, más regulares y más bellas, porque en la sustancia simple no hay obstáculo alguno de composición que se interponga entre ella y la forma, y la impida penetrar. «Y has de saber (añade Gabirol), que las formas rodean á la materia como el entendimiento al alma, y como las sustancias simples abrazan las unas y las otras, y como el Creador Altísimo abraza la voluntad y todo lo que encierra en forma y materia [1].»

Cuanto más descienda y se corporifique la for-

[1] Pág. 105

ma, más perceptible será para los sentidos; así, v. gr., el color es, de todas las formas, la más accesible al sentido. La figura es más latente que el color, la corporeidad más que la figura, la sustancia más que la corporeidad, la naturaleza más que la sustancia, el alma más que la naturaleza, el intelecto más que el alma. Cuanto más se acerquen las formas á la forma primera espiritual, más sutiles y latentes serán.

La materia no existe más que por la forma, porque la existencia procede de la forma, y la materia se mueve para servirla, como si quisiera pasar del dolor del no ser al placer de ser.

La materia está en el conocimiento divino, como está la tierra en medio del cielo. Sobre ella brilla la forma, y en ella se difunde, como la luz del sol brilla y se difunde por los aires y por la tierra. Y llámase á esta forma *luz*, porque la palabra, el Verbo (*logos*) del cual ha emanado la forma, es luz, quiero decir, no luz sensible, sino luz inteligible, y porque es propio de la luz iluminar la forma de las cosas y hacerlas visibles cuando están ocultas. Del mismo modo, la forma, cuando se une á la materia, hace visibles las cosas ocultas y en cierto modo les da existencia.

La causa que hace que la materia se mueva para recibir la forma, no es otra que el deseo que la materia tiene de alcanzar el bien y el goce, recibiendo la impresión de la forma. Puesto que por deseo, ó amor, se entiende necesariamente la tendencia á unirse al objeto amado, y la materia aspira á unirse á la forma, síguese de aquí que su

movimiento es siempre á causa del amor que tiene por la forma, y del invencible deseo que le atrae hacia ella. «Entonces, me dirás [1], es preciso que haya similitud entre las dos, porque sólo se atraen los semejantes. Y te responderé : entre la materia y el ser primero no hay otra similitud sino que la materia recibe la luz que está en la esencia de la voluntad, y ésta la mueve á dirigirse hacia ella. No se mueve para alcanzar la esencia de la voluntad sino la forma que de ella procede.

»Si conoces perfectamente la existencia de la materia universal y de la forma universal, su *quiddidad*, su causa final y todo lo que de ellas es posible conocer, verás la materia como si fuese un libro abierto, ó un cuadro en que están trazadas líneas, y las formas te parecerán como figuras trazadas ó caracteres dispuestos para procurar, á quien los lee, conocimiento perfecto, y ciencia cumplida. Cuando el entendimiento comprende las maravillas que estos caracteres encierran, se encuentra en algún modo arrastrado por el deseo de buscar á quien trazó figuras tan maravillosas y creó formas tan nobles.»

La materia y la forma, son como el cuerpo y el alma, y como el aire y la luz : la voluntad, ó el *logos*, los une y los penetra, como el alma penetra en el cuerpo, la luz en el aire, y el entendimiento en el alma. La voluntad que obra, puede compararse al escritor; la forma, producto de

[1] Pág. 134.

la acción, es como la escritura; y la materia, que sirve de *substratum*, como el cuadro ó el papel.

La creación es como el agua que brota de una fuente, como la figura que se refleja en un espejo, como la palabra que pronuncia un hombre, pues cuando un hombre pronuncia una palabra, su forma y su sentido se imprimen en la inteligencia del oyente. Y por eso se dice que el Altísimo ha pronunciado una palabra, cuyo sentido está impreso en la esencia de la materia, es decir que la forma creada se ha trazado é impreso en la materia.

Gabirol, llamado por Ben-Ezra *el caballero de la palabra*, murió muy joven. *De edad de veintinueve años (*dice uno de sus biógrafos), *se extinguió su lámpara*. Pero dejó tras de sí un rastro de luz en la sinagoga. Sus cantos, henchidos de grandeza y de ternura, se repiten aún en el día de Kippur, aunque sus audacias dialécticas no fueron gratas á los más severos rabinos que hacían gala de menospreciar y tener por pecaminosa la filosofía. Así, v. gr., el moralista Bahia-Ben-Joseph, en su libro *Deberes de los corazones* [1], considera como objeto secundario la poesía, lo mismo que la filosofía, la gramática, el estudio de la ley y hasta del Talmud, cosas inferiores todas, según él, al sentimiento religioso íntimo, á la conciencia moral y á la santificación interna.

No es muy distinto el sentido del libro de *La Fe Excelsa* de Abraham-ben-David, de Toledo,

[1] Publicado por Jellinek (Leipzig, 1876).

al cual se acerca no poco el príncipe de los poetas hebraico-hispanos, Jehudá Leví, de Toledo, en su libro famosísimo del *Cuzary*[1]. Según Jehudá-Leví, la filosofía de los griegos da flores y no fruto, y como estriba en vanos fundamentos, con ella queda vacío el corazón y llena la boca de estéril locuacidad. Pero con la poesía, dulce estudio de su vida, amor entrañable de su alma, no podía menos de ser tolerante el más egregio de los cantores de la Sinagoga.

Enseña, pues, coincidiendo sin saberlo con las doctrinas platónicas del *Ion*, la teoría de la *inconsciencia* artística, de la iluminación ó visión

[1] *Liber | Cosri | continens | coloquium seu disputationem | de religione, | habitum ante nongentos annos, inter regem Cos areo- | rum, et R. Isaacum Sangarum Judaeum; contra Philo- | sophos praecipue e Gentilibus, et Karraitas é Judaeis; Synopsim simul exhibens Theologiae et Philosophiae Judaicae, | varia et recondita eruditione refertam; | eam collegit, in ordinem redegit, et in Lingua Arabica | ante quingentos annos descripsit R. Jehudah Levita, | Hispanus; | Ex Arabica in Linguam Hebraeam, circa idem tempus, | transtulit R. Jehudah Aben Tybbon, itidem natione Hispa- | nus, civitate Jerichuntinus. | Nunc, in gratiam Philologiae et Linguae Sacrae cultorum, | recensuit, Latina versione et Notis illustravit | Johannes Buxtorfius, Fil. | Accesserunt; Praefatio, in qua Cosreorum Historia et totius operis ratio et usus | ex posituro: Dissertationes aliquot Rabbinicae : Indices | Locorum Scripturae et rerum. | Cum privilegio | Basileae, | sumptibus Auctoris, typis Georgii Deckeri, Acad. Typog.* A. MDCLX (1660), 26 de preliminares, 455 páginas de texto, y 29 hojas de índice.

Consúltese, además, la traducción castellana de Jacob de Abendaña.

La traza del *Cuzary*, con el rey y los sacerdotes de las tres religiones, fué imitada por D. Juan Manuel en el *Libro de los Estados*.

interior, rápida, inmediata, análoga á la del profeta ó *vidente*, que no procede por meditación especulativa, sino por cierta singular virtud, concedida de Dios á individuos y razas privilegiadas como la hebrea. La poesía es un don del cielo, que el arte desarrolla, pero no crea, y ¡ay de quien fíe demasiado en las reglas prosódicas! El verdadero poeta lleva en sí las reglas de la armonía, y las obedece sin saber formularlas, «y así vemos algunos que están adoctrinados en las reglas de la versificación, y son fieles observadores del metro; y de su ciencia oimos cosas extrañas y maravillosas. Pero vemos al mismo tiempo que el que por naturaleza está dispuesto para sentir y producir la belleza poética, cumple esas mismas leyes sin saberlo, y todo el esfuerzo de los que proceden por artificio tiende sólo á asimilarse á él. Y eso, que él no puede enseñar las reglas, y los otros pueden enseñárselas á él [1].»

Tal idea tenía del arte aquel inspiradísimo poeta, nuevo Asaph en las *Siónidas* y en la *Ke-*

[1] P. 361. «*Quemadmodum videmus eos, qui praecepta carminum faciendorum addiscunt, et in eorum dimensionibus admodum accurati sunt, perplexas et stupendas leges in arte sua habere ad quas se astringunt, cum qui natura poeta est, statim sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans, et illos priores nullum alium finem sibi propositum habere quam ut fiant sicut iste, quem videmus artis esse ignarum, quia non potest eam docere ipsos, ipsi autem possunt docere illum....* (*Cosri*, ed. Buxtorf, p. 361.)

Vid. además la introducción de Salomone de Benedettis á la reciente edición del *Divan* de Jehudá Leví, traducido al italiano con el título de *Canzoniere Sacro di Giuda Levita, tradotto dall'ebraico ed illustrato. (Pisa, tipografia Nistri, 1871.)* P. XXXI.

dusah de la Hamidah de la mañana, y renovador del sentimiento de la naturaleza en sus poesías marítimas y de viajes. No produjo la estirpe de Israel cantor más grande en su postrer destierro, y de él escribe Enrique Heine que «el son del divino beso de amor con que el Señor marcó su alma, vibra todavía difuso en sus canciones, tan bellas, puras, enteras é inmaculadas, como el alma del cantor.»

De Moisés-ben-Ezra, uno de los mayores líricos de la escuela judaico-española después de Gabirol y del Levita, yace todavía inédito en la Biblioteca Bobleiana de Oxford, un doctrinal de Retórica y Poética, no conocido hasta ahora más que por una breve noticia de Munk en el *Journal Asiatique* de 1850. Trata no sólo de la poesía hebrea, sino de la árabe y de la cristiana [1], y debe contener revelaciones inapreciables.

Tampoco cabe olvidar, por algunos pasajes de índole estética, las novelas de Salomón-ben-Zabkel y del toledano Jehudá-ben-Salomón Aljarisi *(Hemán el Ezrahita)*, llamado por Graetz el *Ovidio israelita* [2], comentador é imitador de las *Makamas ó Sesiones de Hariri*, serie de relatos tan célebre entre los orientales por sus primores lingüísticos y rítmicos. En su libro rotulado el *Tajkemoni* (que se reduce, como su original, á una serie de diálogos del autor con un aventurero llamado *Heber*), «hace Aljarisi severas críticas de

[1] Vid. Grätz, *Les Juifs en Espagne*. (Paris, Michel Levy, 1872.) Pág. 209.

[2] Nació hacia 1170, y murió hacia 1230.

poetas antiguos y modernos, dando pruebas de mucho saber y gusto en la materia.»

Así lo afirma Graetz [1], quien cita además, como imitadores de Aljarisi, á Joseph-ben-Sabra, de Barcelona, y á Abraham-ben-Hasdai, autor de una novela estética, *El Príncipe y el Nasir*, que ha sido traducida al alemán por Meisel [2]. Nunca he llegado á verla.

El estudio profundo de las formas de lenguaje, iniciado conforme á la dirección de los árabes por los gramáticos hebreo-hispanos, Menahem-ben-Saruk (960), autor del primer léxico, y Rabí-Jonás-ben-Ganaj (llamado por los árabes Abul-Gualid), de cuyos trabajos ha dicho Renán que «sólo los más recientes de la filología moderna pueden aventajarlos,» debieron contribuir indirectamente al desarrollo de los estudios retóricos y de la técnica artística.

La misma filosofía de los cabalistas, nacida y desarrollada en gran parte en España, donde se escribió el más insigne de sus monumentos, el *Zohar*, tenía mucho de poética y de teosófica, como que corría por ella, más ó menos enturbiada, la *Fuente de la Vida*, que de los neo-platónicos derivó Ben-Gabirol. Ni un punto olvidan nuestros cabalistas la consideración, eminentemente estética, de la naturaleza como jeroglífico inmenso, bajo cuyos signos podemos descubrir maravillas ignoradas y misterios profundos.

«En toda la extensión del cielo (dice el *Zohar*)

[1] Pág. 296.
[2] Pág. 300.

hay signos, figuras y letras grabadas y puestas las unas sobre las otras. Estas formas brillantes son las de las letras con que Dios ha creado el cielo y la tierra: forman su nombre misterioso y santo.» De aquí la creencia en el alfabeto celeste.

Pero todas estas fantasías encontraron rudísima oposición en el talento más dialéctico y positivo que produjo la raza hebrea: en su Aristóteles de los tiempos medios, en el cordobés Maimónides [1], fundador de la exégesis racionalista, y autor de la insigne Suma teológica y filosófica que se conoce con el nombre de *Guía de los que dudan*.

Con ocasión de la teoría de la profecía, divide Maimónides [2] á los hombres en tres clases: en la primera están los sabios y los filósofos, los hom-

[1] *Desde Moisés á Moisés, no ha habido otro Moisés*, era proverbio antiguo en la Sinagoga, hablando de Maimónides.

[2] Vid. *Le Guide des Égarés, traité de théologie et de philosophie, par Moïse ben Maimoun, dit Maimonide, publié pour la première fois dans l'original arabe, et accompagné d'une traduction française, et de notes critiques, littéraires et explicatives, par S. Munk.*—París, 1856, tres tomos 4.°—Vid. tomo II, pág. 288.

Poseo además:

Rabi Mossei Aegiptii | Dux seu Director Dubitantium aut perplexorum, in tres libros divisus et summa accuratione reverendi patris Augustini Justiniani Ordinis Praedicatorum Nebiensis Episcopi recognitus.... Venundantur cum Gratia et privilegio in triennium, ab Iodoco Badio Ascensio.

CXVIII folios, cuatro de índice.

Col. «*Finis Ribi Mossei ductoris dubitantium seu perplexorum*, Anno MDXX, ad Nonas Julias.»

Munk declara *presque introuvable* esta edición.

Parece que el verdadero traductor es Joseph Mantino.

bres de la razón pura; en la segunda, los poetas, los iluminados y los taumaturgos (hombres de fantasía); en la tercera, los legisladores, los políticos y los guerreros. Moisés es el tipo de la perfección profética y del espíritu especulativo, unidos por raro prodigio, entendiéndose desde luego que para Maimónides el profetismo es un estado psicológico, muy afín con la exaltación poética.

Lo feo y lo bello pertenecen, según Maimónides, al orden de las cosas probables, no de las cosas inteligibles, porque no decimos que ésta proposición: «*el cielo es esférico*» sea bella, ni que esta otra: «*la tierra es plana*» sea fea, sino que son la una verdadera y la otra falsa [1].

En oposición á la doctrina neo-platónica é iluminista que convierte al artista en *spiráculo* del Dios y seguidor ciego de sus inspiraciones, defiende el rabino cordobés la teoría del arte *reflexivo*, con propósito y noticia del fin. «Hay gran diferencia (escribe) entre el conocimiento que el artista posee de su obra, y el que posee cualquier otro. Si la obra ha sido ejecutada conforme á la ciencia del artista, éste, al ejecutar su obra, no ha hecho más que seguir su ciencia; pero, para el contemplador, la ciencia sigue á la obra, es decir, que por la obra se adquiere la ciencia, ó que de la obra se saca la ciencia [2].» Maimónides, como buen aristotélico, construye la estética *a posteriori*, ó por método de observación.

[1] Tomo I, pág. 39.
[2] Tomo III, pág. 155.

En esta estética, tal como podemos rastrearla por indicios tan esparcidos, predomina siempre la consideración del *fondo*, pero Maimónides no niega, por eso, la virtud, propia y distinta, de la forma. «El discurso ha de tener dos caras (nos enseña). El exterior ha de ser bello como la plata, pero el interior todavía más bello que el exterior, con el cual debe estar en la misma relación que el oro y la plata. Y es preciso además que tenga en su exterior alguna cosa, que pueda indicar al que la examina lo que encierra su interior, como sucede en un pomo de oro cubierto de un hilo tenuísimo de plata, el cual, si se ve de lejos y no se le mira atentamente, parece un pomo de plata, pero si ojos penetrantes lo examinan en su interior, descubren que es de oro [1].»

Aparte de tan fugaces aunque luminosas adivinaciones, las ideas literarias de los españoles de raza y cultura semítica se reducen á los comentarios árabes de Averroes sobre Aristóteles, muestra la más señalada de la incapacidad nativa de los orientales para asimilarse la parte artística del helenismo. Por esto mismo merecen estudio atento, en que el interés de la novedad compensará lo árido de la materia, ciertamente enojosa y escasamente útil, como que viene á reducirse á exponer una inmensa aberración y contrasentido. Entremos en este estudio, que el mismo Renán ha dejado intacto, y no habré hecho poco si logro que mis lectores entiendan algo del pensamiento

[1] Tomo I, pág. 19.

de Averroes, oscurecido todavía más por el salvaje y desconcertado latín de sus intérpretes escolásticos.

Tenemos impresas dos obras preceptivas de Averroes, la *Paráfrasis á la Retórica de Aristóteles*, traducida al latín sobre una traducción hebrea por Abraham de Balmis, y la *Paráfrasis á la Poética*, traducida de igual modo indirecto por Jacob Mantino [1]. M. Goldenthal publicó en Leipzig, en 1842, la antigua traducción hebrea del *Comentario sobre la retórica*, atribuída al judío Todros Todrosi, de Trinquetailles. El original árabe de esta obra se cuenta entre los pocos de Averroes que hoy subsisten en su forma primitiva, gracias al famoso manuscrito arábigo de la biblioteca Laurenciana de Florencia, que encierra los *Comentarios medios*

[1] *Secundum volumen | Aristotelis | Stagiritae, De Rhetorica et Poetica | libri. | Cum | Averrois Cordubensis | in eosdem Paraphrasibus:.... Cum Summi Pontificis, gallorum Regis | Senatusque Veneti decretis. | Venetiis, apud Iuntas*, M. D. L. (1550). Fol. 94, páginas dobles, á dos columnas.

Contiene este volumen (segundo de la colección averroista) la *Retórica*, de Aristóteles, traducida por Jorge de Trebisonda *(Trapezuncio)*; la *Retórica á Alejandro*, interpretada por Francisco Philelpho; la *Poética*, traducida por Alejandro Pazzi, y dos obras de Averroes:

1.ª La *Paráfrasis á la Retórica*, traducida por Abraham de Balmis.

2.ª La *Paráfrasis á la Poética*, traducida por Jacob Mantino.

Abul-Gualid Mohamed-ben-Rosch *(Averroes)* nació en 1126 (520 de la Hegira). Sus enemigos le suponían de estirpe judáica. Fué *Cadí* de varias ciudades. Sufrió en tiempo de los almohades destierros y persecuciones. Murió en Marruecos, el año 1198 (595 de la Hegira).

sobre el Organon, y la *Paráfrasis de la Retórica y la Poética*, ofreciendo estas dos últimas, diferencias notables respecto de los textos latinos, según afirma Renán en su libro acerca de *Averroes* y del *Averroismo*. No participan los códices hebreos de estos libros del mismo aprecio, por su rareza, que los latinos; al contrario dice el mismo Renán que, fuera de la Biblia, quizá no hay en las colecciones hebreas libro que abunde más.

Comenzaré analizando los comentarios á la *Retórica*. Averroes, como todos los peripatéticos, empieza por establecer las afinidades de la retórica con el arte tópica, ó dialéctica [1], en cuanto una y otra tienen el mismo fin, que es *hablar con alguna persona*, y en cierto modo convienen en un mismo sujeto, puesto que son el instrumento de la especulación en todos los

1 *«Ars quidem Rhetoricae affinis est artis Topicae, quoniam ambae unum finem intendunt, qui est eloqui cum alio....... et quodam modo conveniunt in uno subjecto, ex quo ambae largiuntur speculationem in omnibus rebus, et eorum usus est communis omnium.... Neutra eorum est scientia determinata in se inter scientias.... Ambae speculantur ambitum entium.... Quando autem istae duae scientiae sunt communicantes, jam sequitur quod speculatio de eis sit unius artis, quae est ars Logicae.»*

«Et ejusdem est quod cognoscat rem quae est veritas, et ea quae est similis veritati : rhetoricae autem verificationes, etsi non sunt ipsa veritas, sunt similes veritati.... Et ambae istae artes (Rhetorica et Topica) *sunt aequaliter dispositae ad persuasionem duorum oppositorum, hoc est quod neutra earum reperiatur vehementioris aptitudinis ad persuasionem unius duorum oppositorum quam ipsa sit ad alterum, sed aptitudo quae reperitur in ambabus ad persuasionem duorum oppositorum est aequaliter.»*

casos posibles, y su uso es común á todas las artes y ciencias. Ni la retórica ni la dialéctica son ciencias determinadas ni independientes la una de la otra. Ambas especulan todo el ámbito de los seres [1]. Síguese, pues, que la especulación acerca de ellas ha de pertenecer á una sola arte, que es la *lógica*. Dos son los modos de la oración, uno *por contención y disputa*, otro *por doctrina y dirección*. El uso de la retórica puede ser ó contingente, ó consuetudinario y habitual, siendo el segundo, es decir el uso artístico, reflexivo y continuo, muy superior al primero.

Averroes se ha manifestado fiel á la tradición aristotélica, incluyendo la retórica entre los libros lógicos, como apéndice del *Organon*, y aunque en otras cosas no ha entendido bien el prefacio de la *Retórica*, si ya no es que el traductor hebreo y el traductor latino han contribuído á embrollarle más y más con su barbarie inaudita, parece haber comprendido la doctrina del entimema, ó silogismo oratorio, y la importancia de la pasión y de la moción de afectos, que él, ó su traductor, llaman groseramente *cosas adminiculantes al caso de la verificación*.

1 *«Verumtamen qui loquuti sunt, multiplicarunt verba quae sunt extra verificationem, sed concurrunt ut res adminiculantes casui verificationis, sicut est sermo de terrore et misericordia et ira et passionibus animalibus his similibus, quae non disponunt modum rei, cujus expositio intenditur, primo et per se, sed disponunt modum boni judicantium et contendentium, immo dirigunt ad veritatem, non efficiunt ipsam.»*

Conviene irnos acostumbrando á tan extraño tecnicismo. Dice, pues, Averroes, que el terror, la misericordia, la ira y todas las demás pasiones semejantes á éstas, *no disponen el modo de la cosa*, cuya exposición se intenta, *primeramente y por sí*, pero *disponen al modo del bien de los que juzgan y contienden*, lo cual (traducido á lengua usual) quiere decir que añaden la persuasión al convencimiento. «Los afectos dirigen á la verdad (dice en otra parte), pero no la crean.» El uso de las pasiones para la confirmación es imposible, porque la pasión, ya de amor, ya de odio, es siempre de cosa particular, al paso que la justicia y la iniquidad son cosas universales. El fundamento de la comprobación es el entimema, el entimema es cierta especie de silogismo; es así que el silogismo es parte de la lógica, luego solamente á la lógica pertenece investigar el arte retórica, ya universalmente, ya en cada una de sus partes. Es claro que quien conozca de qué partes se compone la oración y cómo se teje, podrá forjar el mismo entimema, sin conocer el silogismo que es su género. Pero quien pase de aquí y conozca cómo se construye el entimema, y qué lugar ocupa al lado del silogismo de que se valen otras artes, conseguirá mayores ventajas que él. El tratar de todas estas cosas pertenece al arte dialéctica, porque á ella toca el dar la medida para conocer la verdad, y todo lo que es semejante á la verdad (lo *verosímil*), y es sabido que las pruebas retóricas, aunque no sean la misma verdad, son semejantes á ella.

Dos son las utilidades del arte oratoria [1]: una inducir á los ciudadanos ó políticos á las obras estudiosas, y esto porque los hombres naturalmente declinan á lo contrario de las virtudes rectas, y cuando no ejerce influencia sobre ellos la palabra del orador, prevalece el vicio contrario á las obras rectas, lo cual es cosa torpe. «Entiendo por virtudes rectas (dice Averroes), las que son virtudes entre un hombre y otro, sea cual fuere la sociedad que entre ellos se establece.» La segunda utilidad consiste en que no siempre es posible usar de la demostración sobre la causa especulable que queremos confirmar, ora sea porque el hombre á quien queremos convencer se ha avezado ya á opiniones vulgares, diversas de la verdad, ó bien porque su naturaleza es absolutamente inepta para recibir la demostración. En este caso, es necesario hacer la comprobación por perífrasis comunes á todos aquellos á quienes nos dirijamos, esto es, por proposiciones simplemente probables.

Puede el arte retórica persuadir las dos tesis contrarias, pero no á un tiempo, sino una en una ocasión y otra en otra, según mejor convenga. Lo mismo la retórica que el arte tópica, están

1 *«Oratoriae, autem, sunt duae utilitates, quorum una est quod ea inducantur «politici» ad opera studiosa, et hoc quia homines naturaliter declinant in contrarium virtutum rectarum...., Intendo autem per rectas virtutes eas quae sunt virtutes inter alterutros homines, hoc est, inter ipsum et ejus socium, quaecumque res fuerit illa societas.»*

Estas muestras basten para dar idea del estilo del traductor.

igualmente dispuestas para la persuasión de los dos contrarios, sin que ninguna de las dos tenga por sí más vehemente aptitud para persuadir el uno de los dos contrarios que el otro. Pero no es igual la bondad que tienen para la persuasión, ni iguales tampoco los medios de persuadir. No es oficio del arte oratoria enseñar la persuasión en sí misma, de tal modo que forzosa y necesariamente haya de seguirse á su acción la persuasión, así como á la acción del carpintero sigue necesariamente el ser del mueble que él fabrica, sino que es oficio suyo el indicar todas las cosas que contribuyen á persuadir, y adestrarnos en su uso, aunque no responda la persuasión á lo que nosotros deseemos. En esto se parece á otras muchas artes, v gr., al arte de la medicina, á cuya acción no sigue necesariamente la salud. Y aunque nos parece que á veces sana el que no es médico, y persuade el que no es orador, siempre será más excelente y legítima obra la del artífice, porque el fin suele seguir á su obra la mayor parte de las veces, y en el otro caso es muy raro que acontezca.

Son, pues, la retórica y la dialéctica artes que especulan, no sobre una de las dos proposiciones contrarias, sino sobre entrambas igualmente, y así como en la dialéctica se distingue el silogismo que lo es verdaderamente y el silogismo falso ó paralogismo, así en las oraciones persuasivas se distingue el argumento verdaderamente persuasivo y el que lo parece y no lo es. Pero el paralogismo no lo es por la facultad ni por el hábito

dialéctico que puede poseer el que le forja, sino que es argumento falso, porque con él se propone el sofista alcanzar gloria, dinero y otros bienes intrínsecos, y ser tenido por sabio, en justo castigo de lo cual, el sofisma no se tiene por parte de la dialéctica, cuando se hace con este fin, pero cuando se hace por modo de prueba, puede considerarse como parte de la lógica. El retórico, al contrario, aunque cultive su arte por ventajas extrínsecas, como la gloria y los demás bienes temporales, no por eso pierde el hábito y nombre de su arte, y así las oraciones que se dirigen á la persuasión, aunque no sean persuasivas, entran en la retórica, por más que el intento de estas oraciones sea el mismo que el del arte sofística. Esta diferencia procede de que el objeto que la persuasión se propone no es otro que la misma pasión ó una cualidad pasiva, y cuando este efecto se da, no importa que proceda de razonamientos verdaderamente persuasivos, ó de otros que lo parezcan y no lo sean.

Averroes define la retórica en el cap. III de su *Paráfrasis*: «potencia que abraza en sí todo el peso de la persuasión posible sobre cualquiera de las cosas separadas.» Entiende por *potencia* el arte que puede obrar en dos sentidos opuestos, y á cuya acción no se sigue necesariamente el fin. Y por *cosas separadas* entiende todos los singulares, es decir cualquiera de los diez predicamentos. En esto se diferencia esta arte de todas las demás de quienes han creído algunos que se dirigen á la persuasión, en las materias

sobre que especulan. Porque ciertamente todo arte enseña, esto es, declara y demuestra, y todo arte contribuye á la persuasión en aquel género sobre que especula, pero no en todos los géneros. Así, v. gr., la medicina enseña, demuestra y persuade en lo relativo á la salud, y á la enfermedad y á sus especies : la geometría enseña, demuestra y persuade sobre la extensión y la figura de los cuerpos. Pero la retórica no tiene materia determinada, sino que trabaja para la persuasión en todas las cosas, cualquiera que sea su género, y por eso no tiene materia peculiar y determinada. Entre los medios que dan crédito á estas artes, los hay artificiales y sujetos á nuestro arbitrio é inteligencia, como que nosotros los producimos y creamos. Y hay otros que no son artificiales, v. gr., los testimonios, las coacciones, las leyes y otras cosas semejantes á estas. De la composición entre el arte de la elocuencia y el arte civil resulta la *política*.

Son instrumentos de la retórica la *inducción* y el *silogismo*. Semejante á la *inducción* es el *ejemplo;* análogo al *silogismo* es el *entimema*. El *entimema* es el *silogismo* retórico, y el *ejemplo* la *inducción* retórica. La *inducción* y el *ejemplo* convienen en proceder por semejanza, el *entimema* y el *silogismo* convienen en inferir una cosa de otra. Es claro que en cualquiera de estos géneros de argumentación cabe especie retórica, especie tópica, especie demostrativa y especie sofística. El silogismo tópico es más seguro que la inducción, y del mismo modo en la retórica

es más persuasivo el ejemplo que el entimema, porque es más fácil la contradicción en el entimema que en el ejemplo. La oración persuasiva, ó se encamina á persuadir á un solo hombre, ó á todos los hombres, ó á muchos. Además, la persuasión puede ser, ó de cosa universal, ó de cosa particular. Y en uno y otro caso, la cosa que se intenta persuadir puede ser conocida por sí misma, ó conocida por medio de otra. La retórica no enseña el modo de persuadir á cada hombre, porque esto sería proceder hasta lo infinito; pero se vale de los argumentos admitidos entre todos los hombres, ó la mayor parte de ellos, del mismo modo que lo hacen los dialécticos.

Prosigue tratando Averroes, conforme siempre con el método de Aristóteles, de los géneros de argumentación, del ejemplo, del entimema, de la división de las causas, que reduce, como los antiguos, á tres, y del fin de cada una de ellas. El fin de la oración deliberativa es lo conveniente ó lo perjudicial. El de la oración judicial, es la justicia ó la iniquidad. El de la oración demostrativa, es la virtud y el vicio. Y si cualquiera de estas oraciones se propusiese el fin de la otra, no sería según la primera intención, ni como fin de sí propia. Así, cada una de estas oraciones se vale accidentalmente del fin de las otras, convirtiéndose entonces en arte sofística, v. gr., cuando se alaba el vicio porque es útil, pero sin conceder que sea vicio.

Después trata de las premisas propias de cada género de causa, y principalmente de la del géne-

ro deliberativo. No todo bien es objeto del género deliberativo, sino sólo el bien contingente. Acerca del bien necesario no cabe deliberación, ni tampoco acerca de todo el bien contingente, sino sólo del bien posible, y cuyo ser ó no ser está en nuestra mano y depende de nuestro arbitrio y voluntad.

Tienen todos los hombres cierto apetito y deseo natural hacia el bien, y todos le apetecen por sí mismo y le desean sobre toda otra cosa. No obstante, si preguntamos á cada uno de ellos qué quiere decir ese nombre de *bien*, la respuesta variará mucho; pero todos, logrado el bien, lo elegirán por ese instinto y natural afecto que en todos hay. El bien humano, universalmente considerado, reside en la *bondad de la disposición*. «*La bondad de la disposición* es la conveniencia de la acción con la dignidad, acompañada de larga vida, gloriosa y deleitable, con salud y amplitud de riquezas y hermosura, vistosa ante los hombres, y con todas las demás cosas que pueden producir éstas ó conservarlas, sin olvidar entre ellas el premio póstumo, el sacrificio y ofrenda con que solían los griegos honrar á sus difuntos. La hermosura varía según la variedad de los hombres. Así la hermosura de los niños consiste en que sean hermosos de aspecto, en la carrera y en la victoria, y en aquellos ejercicios y juegos en que los griegos solían ejercitar á sus adolescentes, como eran la equitación, la lucha, el salto y la danza. La hermosura de los viejos consiste en gozar el fruto de sus años, que constituye la misma beati-

tud, y en gozar de ella sana y serenamente, sin sombra de tristeza.»

Cuando Aristóteles se mueve en el terreno de las ideas puras, distinguiendo, v. gr., el bien en sí y el bien por estimación, Averroes comprende, y á veces expone y desarrolla bien, el sentido; pero cuando el Estagirita hace alguna alusión á la antigua poesía griega, su comentador se extravía miserablemente y cae en las más singulares inepcias. ¿Quién conocerá el admirable pasaje homérico de Príamo á los pies de Aquiles, en esta exposición hecha por Averroes, que, como todos los árabes, no sabe de Homero otra cosa que su existencia, y ésta por referencia de los prosistas griegos científicos: «Dice Aristóteles que, según refiere el poeta Homero, acontecióle á un cierto rey, enemigo de los griegos, ser hecho prisionero en una batalla, y encerrado por muchísimos años en asperísima cárcel, donde le mataron á su hijo, y les pidió el cadáver para llorarle y hacerle los honores fúnebres, que ellos hacían con sus muertos: ellos se lo entregaron, y él les quedó muy agradecido por esta pequeña merced que le habían concedido.» La conclusión que saca de todo esto Averroes, es que Homero era parcial de los griegos, y enemigo jurado de sus adversarios, *aunque hombre de mucha gloria y excelentísimo entre los griegos y magnificado por ellos sobre toda magnificencia, hasta el punto de tenerle por varón divino y por el más docto de los suyos.*

Repito que en lo que es filosofía pura Averroes yerra mucho menos. Así, v. gr., declara, confor-

me á las doctrinas peripatéticas, pero con gran claridad de espíritu; que lo bello es elegible por sí mismo, aunque no sea agradable (cap. x), distinción que admira encontrar en un escolástico árabe del siglo XII. No es menos notable su explanación de la teoría del placer (cap. XIV). «*El placer* (dice) *es un tránsito á una disposición súbitamente causada por la sensación natural de la cosa.*» Sus contrarios son la tristeza y la angustia, que vienen á ser *tránsito á una súbita disposición causada por una sensación no natural*. Por eso, el que en algún modo se acuerda de la cosa deseada siente placer. Y los que esperan vencer, se alegran de antemano con la esperanza de la victoria. Las causas por las cuales todos los hombres aman con verdadero amor, son tres. La primera consiste en que las cosas agradables estén presentes. La segunda, en imaginarlas cuando están ausentes, ya por reminiscencia, ya por esperanza. La tercera es el súbito consuelo en las angustias y tristezas. En ciertos placeres se mezclan la tristeza y el agrado, v. gr., en la reminiscencia del amigo ausente ó muerto, cuando recordamos qué gran varon fué, y cuáles sus hazañosos hechos. Y por eso en los poetas elegíacos hay un cierto género de placer triste, porque, como dice Aristóteles, *la elegía es una reminiscencia de las glorias del muerto á quien se llora*. También las palabras amargas deleitan. El placer de la victoria es de una especie distinta, y agrada, no sólo á los vencedores, sino á todos los hombres, porque el placer de ella consiste en su-

perar, esto es, en tener el vencedor cierta ventaja sobre los demás hombres; ventaja que todos apetecen. La ciencia es agradable también, y lo son la imitación y la asimilación, y la creación de formas nuevas, v. gr., de la pintura, de la escultura y de otras artes que atienden á reproducir los primeros ejemplares, y no porque estas formas imaginadas sean hermosas ó feas, sino porque hay en ellas cierta especie de raciocinio y *notificación* latente. Lo que está escondido lo imaginamos por lo que aparece, viendo, como entre sombras, el mismo ejemplar que está firme y estable en otra parte. La imitación es bella por el principio de semejanza, aunque no sea bella la cosa imitada. El placer del conocimiento se funda en la comprensión de la unidad que hay entre los seres, porque viene á ser como una asimilación á los ejemplares ó ideas. La unión, pues, y la semejanza son para Averroes las fuentes del placer artístico, pero lo son por imitación ó asimilación de las ideas ó primeros ejemplares. Por donde se ve que el platonismo que late en el fondo del sistema peripatético de la imitación, no fué nunca un misterio, ni para sus comentadores griegos, ni siquiera para los árabes.

En general, Averroes ha suprimido todos los ejemplos tomados de la poesía griega, sustituyéndolos, á lo que se puede inferir, por ejemplos de la literatura arábiga, principalmente de la anteislámica, y de algunos libros persas, ó de remoto origen sanscrito, traducidos indirectamente al árabe. Por desgracia, el traductor hebreo ó el

latino, para quienes esa literatura era desconocida, los han suprimido casi todos. Así, v. gr., como ejemplo de narraciones fabulosas, cita varias veces Averroes el libro de *Kalila y Dina*, ó sea la colección de apólogos llamada de Bilpay, ó Pilpay, conocida en la India con el nombre de *Panta Tantra*.

En el libro III, que trata de la elocución, son tantas y tales las dificultades con que Averroes tropieza, y tantos los pormenores técnicos de literatura griega que él no entiende, que modestamente se excusa de parafrasear la mayor parte de estos libros, y omite casi todo lo relativo al gesto y á la acción. Manifiesta también absoluta ignorancia en cuanto á la métrica antigua que violentamente quiere encajar dentro de la de los árabes. «El tiempo que hay entre las sílabas (dice), unas veces se compone de silencios y de pausas, como el metro de los árabes, y otras veces de silencio y de pulsaciones, como son los metros de las demás gentes.» «El metro (añade) no produce la persuasión retórica, por dos causas: la primera, porque induce en el ánimo de los oyentes alguna sospecha de artificio y de astucia, de tal modo, que parece que se busca la persuasión por el arte y no por la cosa en sí; y la segunda, porque parece que el fin del poeta es la acción y el deleite, y la perturbación y tumulto de pasiones en sus oyentes.

De vez en cuando se tropieza, en medio de estas oscuridades, con algún principio legítimamente aristotélico, y expresado con felicidad por

el filósofo cordobés. Así, nos enseña, v. gr., que la oración debe hablar á los ojos. Y en otro lugar, que la oración escrita debe ser mucho más fuerte y convincente que la oración hablada, porque los escritos son imperecederos y los discursos acaban cuando se apaga el ruído de la elocución.

Terminó Averroes esta exposición el mes tercero del año 510 de la Egira.

Todavía es mucho más ruda, y más curiosa por su misma rudeza, la paráfrasis averroista de los fragmentos de la *Poética* aristotélica. Tuvo Averroes el buen acuerdo de no explanarla toda, ni siquiera la mayor parte, sino sólo las reglas universales y comunes á todas las naciones, porque, como él mismo confiesa, hay en la Poética muchas cosas que no se acomodan á la poesía de los árabes, ni á sus costumbres. Abandonó, pues, la división del original, y con lo que conservó, hizo un nuevo tratado en siete capítulos, que presenta cierta originalidad, en fuerza de sus mismas aberraciones. Propiamente, tampoco tiene forma de paráfrasis, sino de *comentario medio*, puesto que repite siempre á su manera las primeras palabras del texto de Aristóteles, precedidas de la palabra *kal*; que el traductor latino traduce siempre: *inquit*.

El primero de los siete capítulos explica cuántos y cuáles son los géneros de imitación. «Nuestro propósito (dice Averroes) es tratar del arte poética, y de sus géneros, y de sus reglas, y de cuál es la acción ó facultad en cada género de poemas, y de qué elementos constan las fábulas

poéticas, y cuáles son sus partes, tanto las comunes como las propias, y cuáles las razones que en la fábula hay que considerar; lo cual haremos partiendo de los principios impresos en nosotros por la misma naturaleza.»

Como Averroes no tiene idea ni de la tragedia, ni de la comedia, ni siquiera del teatro, completamente desconocido para los pueblos de raza semítica, entiende que la tragedia es *el arte de alabar* y la comedia *el arte de vituperar*, y sobre este absurdo concepto levanta todo el edificio de su sistema literario, viendo comedias y tragedias en los panegíricos y en las sátiras de la poesía árabe, y buscando ejemplos en los *Moallakas* y en los demás monumentos de la poesía yemenita, anterior á Mahoma.

Las fábulas poéticas son *sermones imitatorios*, y los géneros de imitación y de semejanza son tres, dos simples y uno compuesto. De los dos simples, el uno consiste en la imitación de alguna cosa, y en su semejanza con otra. (Averroes entiende que se trata de la aliteración, ó de las que entre los árabes se llaman letras de semejanza, y que esto es propio y peculiar de cada idioma, según sus dicciones propias.) El segundo género consiste en tomar una cosa semejante por otra, lo cual llamamos *permutación*. Averroes entiende que se trata de la metáfora y de la cognominación.

La imitación poética puede hacerse por la armonía, por el número y por la misma imitación. Cada cuál de estos elementos puede encontrrsea

separado de los otros, como la armonía en el salterio, el número en la cítara ó en los coros, y la misma imitación en los razonamientos oratorios, no métricos ni sujetos al número. Averroes, lo mismo que su maestro, admite la poesía en prosa. *En los poemas de los árabes* (dice) *no había armonía, sino tan sólo número, ó bien número é imitación al mismo tiempo.*

El capítulo II trata de las otras diferencias de imitación, conforme á la cosa imitada y al modo de imitar. Ó se imitan las virtudes, ó los vicios. Toda imitación es, ó de lo hermoso, ó de lo torpe; luego el propósito de toda imitación ha de ser, ó alabar, ó vituperar. De la alabanza de las virtudes ó de la condenación de los vicios nace, entre los hombres, la poesía de la alabanza y la del vituperio.

Averroes se excusa, como de costumbre, de interpretar los ejemplos griegos, y añade cándidamente: «Aristóteles presenta, en cada uno de estos tres géneros de imitación, muchos ejemplos de versos ó de poemas que entonces se usaban en aquellas regiones: tú fácilmente los encontrarás de la misma especie en los versos de los árabes; pero como la mayor parte de ellos tienen por materia la lujuria y el apetito venéreo, con que inclinan á los hombres á cosas nefandas y prohibidas, deben ser apartados cuidadosamente los jóvenes de este género de versos, y educados solamente en aquellos otros que conducen á la fortaleza y á la gloria, únicas virtudes que en sus poemas ensalzaban los árabes an-

tiguos, aunque más bien por jactancia que por exhortar á otros á ellas. Así con frecuencia en aquel género de poemas se describen animales y plantas, al paso que los griegos apenas tienen poema que no sea para exhortar á alguna virtud, ó para apartar de algún vicio, ó para infundir alguna excelente costumbre y enseñanza.»

Al tratar de las causas de que nació la poética, y al explicar el principio de imitación, Averroes desatina menos, como en todo lo general y abstracto. Es instinto natural en los hombres desde la niñez el imitar. Por eso los hombres, entre todos los animales, se gozan en la imitación de las cosas que perciben, hasta en aquellas que vemos que molestan ó que no deleitan, y tanto más, cuanto aquella imitación sea más exacta y adecuada, como sucede en las imágenes de muchas fieras truculentas, reproducidas por excelentes pintores. Y así usamos la imitación hasta en la enseñanza, para la más fácil inteligencia é interpretación de las cosas; porque son las imitaciones como instrumento que conducen á la inteligencia de la cosa que queremos entender, y nos llevan á ellas con el deleite que percibimos en las imágenes, por lo que tienen de imitación. El alma comprende con tanta mayor perfección, cuanto mayor es el goce que recibe, porque no sólo á los filósofos es muy grato el aprender, sino también á los demás hombres. Y como las imágenes son imitación de las cosas que ya percibimos, nos valemos de ellas para más fácil y más pronto conocimiento, dándonos inteligencia las cosas por

el placer que nos comunican, independientemente del principio de semejanza. Esta es la primera causa que produjo la poesía. La segunda causa no es otra que el placer que la naturaleza humana siente con el número, con la armonía y con el metro. Este placer engendró la poética, principalmente en aquellos que por naturaleza eran más dispuestos para ella; y de esta naturaleza, acrecentada y perfeccionada, nació el arte, que fué sucesivamente acrisolándose y depurándose, añadiendo unos ingenios una parte y otros otra, hasta que le elevaron al punto de perfección, completando los varios y diversos géneros, según la varia habilidad de los hombres y su aptitud para producir el mayor deleite en cada género de poesía.

No puede darse mayor mezcla de luz y de tinieblas que la que hay en ésta *poética*. Averroes echa á perder, por su absoluta ignorancia crítica del arte antiguo, lo mismo que había comprendido tan bien como filósofo; y á renglón seguido nos añade, como en confirmación y prueba de lo dicho, que «los hombres más excelentes y virtuosos inventaron el arte de alabar las honestas acciones, y los más viles y de ínfima condición imaginaron el arte de vituperar las acciones perversas y viciosas.» «Esto (dice) es en resumen lo que de este capítulo puede aplicarse á todas, ó la mayor parte de las naciones y gentes; lo demás que aquí se contiene, son cosas peculiares de la poesía griega, y no conocidas entre nosotros.» Llega á imaginar nuestro comentador que, antes de Homero, el canto era imperfecto y

breve, entendiendo por breve el constar de sílabas menores *(sic)*, y por imperfecto el tener pocas melodías. Y asombrado por los elogios que tributa Aristóteles á Homero, como padre y maestro de esta arte, sólo alcanza á figurarse que debió de ser un varón insigne en el arte de alabar y de vituperar, *ó en alguna otra arte famosa entre los griegos.*

Averroes define la tragedia, ó como él dice, el arte de alabar: «*imitación de una acción ilustre, voluntaria, perfecta, que tiene fuerza universal respecto de las cosas más excelentes, pero no la tiene singular acerca de cada una de ellas: imitación que produce en el alma afectos de misericordia y de terror. Esta imitación es de los actos de varones señalados en santidad y en pureza, y tiene por instrumentos la palabra, la melodía y el número.*» Consiste la primera parte de la tragedia en la acción, de la cual Averroes no tiene idea alguna, antes cree que se reduce á una simple enumeración de las cosas imitadas. El uso de la melodía dispone el alma á recibir la imitación, y esta melodía se acomoda variamente á cada uno de los géneros de poemas.

Entiende Averroes por *fábula* la composición de las cosas en que la imitación consiste, ya sea esta imitación del ser mismo de la cosa, ya de la opinión vulgar, aunque sea falsa, y por eso los *sermones* poéticos se llaman fábulas. En suma: los historiógrafos y los fabuladores, son los que tienen la virtud de imitar las costumbres y las sentencias.

Necesario es que haya seis partes en la tragedia, es á saber: *la fábula*, *la imitación*, *las costumbres*, *el metro*, *la sentencia*, *el aparato*, *la melodía*. Todo discurso poético se divide en lo que es imitante y lo que es imitado. Son, pues, las partes de la tragedia necesariamente seis. Pero las costumbres y las sentencias son las partes de mayor entidad, porque la tragedia no es la imitación de la esencia humana, sino de sus costumbres y acciones probas, y de las eficaces sentencias del ánimo.

Tampoco comprende Averroes lo que Aristóteles quiere dar á entender con el nombre de *aparato escénico*, y se imagina que es *una acomodación de las sentencias;* aunque vislumbra confusamente que debe tratarse de algún género de arte solamente usado entre los griegos, y desconocido en las composiciones laudatorias de los árabes, donde solo se encuentran palabras y sentencias.

La perfección del métro y del número está en acomodarse á la intención, porque hay muchos metros que responden á una intención y no responden á otra. En cuanto al espectáculo, Averroes habla de él como quien jamás vió ninguno, y le define en revesadísimos términos [1].

[1] *Intelligo per apparatum, spectaculum seu assumptionem rationis pro sententiae commoditate aut actionis commodo, non autem sermone persuasivo, hoc enim non decet in hac arte, sed sermone conficto et imitatorio, quoniam ars poetica non est adinventa ad usum argumentationis et disputationis, et praesertim ipsa tragoedia, et ideo tragoedia non utitur pronuntiatione et gestu, atque vultus motibus, sicut utitur tragoedia.*

El cap. v de las partes de la tragedia es una mala inteligencia continua en todo lo técnico, y al mismo tiempo un comentario de rara precisión en cuanto á los principios generales. Comprende Averroes que la tragedia, sea la obra artística que fuere, debe perfeccionar el término de su acción y constituir un todo perfecto, es decir, que tenga principio, medio y fin, y que el compuesto sea de magnitud determinada y no de cualquiera magnitud. Porque la hermosura ó bondad del compuesto nace de dos principios: el uno es el mismo orden, y el otro es la magnitud; y por eso un animal pequeño no se dice hermoso con relación á los individuos de su género. Cuando la especulación es demasiado breve en tiempo, no resulta completa ni fácil su inteligencia. Por el contrario: si es más larga que lo justo, se borra fácilmente de la consideración de los que la contemplan, y el discípulo la echa en olvido. Lo mismo acontece en el espectáculo de alguna cosa sensible, es decir, que sólo se la ve con claridad, cuando interviene una módica distancia entre el espectáculo y el espectador, ni demasiado remota, ni tampoco muy próxima. Lo mismo sucede en las obras poéticas y en las fábulas, porque si el poema es muy breve, no podrá perfeccionar todos los motivos de la alabanza, y si se extiende mucho, no podrán conservarse y retenerse en la memoria sus partes. Las oraciones retóricas, que sirven para refutar, no tienen por su naturaleza ninguna magnitud determinada, y por eso han atendido los hombres á medir el tiempo de la

contención entre dos adversarios, ya por los vasos llenos de agua que los griegos llaman *clèpsydra*, ya por las partes del día, como hacen los árabes. También el arte poética ha de tener su término natural, determinado por la magnitud de la misma cosa de que se trata, pues así como el fruto de la generación, si al tiempo de ella no lo impide alguna adversa fortuna, llega á tener su magnitud determinada, natural y conveniente, así debe suceder en las fábulas poéticas, sobre todo en los dos géneros de imitación.

De los episodios entiende Averroes que son una narración de muchas cosas accidentales, ó de muchas acciones que acontecen á un mismo sujeto. «Parece (añade) que en esto han pecado todos los poetas, á excepción de Homero, pasando rápidamente de una cosa á otra, y no guardando fin ni propósito. De esto encontrarás ejemplos en los poemas de los árabes, especialmente en aquellos destinados á la alabanza, porque cuando quieren enumerar todas las condiciones de un objeto laudable, v. gr., un libro ó una espada, se detienen y trabajan mucho en su imitación, y se apartan y desvían de la persona á quien tratan de elogiar. Conviene, pues, que el arte imite á la naturaleza, es á saber, que todo lo que hace, lo haga por un solo propósito y único fin. La imitación, pues, de lo uno ha de ser una sola, y sus partes han de tener determinada extensión, y principio, medio y fin, siendo el medio la parte más excelente de todas. Porque si á las cosas que tienen un ser ordenado y ar-

mónico se les quita este orden y esta armonía, perderán súbitamente su propia virtud y acción.»

Averroes no ha entendido de ningún modo la diferencia aristotélica entre la poesía y la historia: al contrario, cree que Aristóteles, con la palabra *historia*, designa la imitación de las acciones falsas y fingidas, v. gr., los apólogos del libro de *Kalila y Dina*. «El poeta (dice) habla de las cosas que son, ó que pueden ser, para que las huyamos, ó las persigamos y busquemos, ó para que la misma imitación y ficción convenga y corresponda con ellas. Pero el oficio de profesor de ficciones y de historias se diferencia del oficio de poeta, aunque uno y otro se ejercitan en fingir é inventar cosas nuevas, historias y simulaciones en lenguaje métrico. Pues aunque convengan en el metro, el uno de ellos, es decir, el novelista, cumple el fin que se propone en su fábula, aunque no use del metro; pero el poeta, propiamente dicho, no consigue de un modo perfecto su propósito en la imitación de la cosa si no hace uso del metro. El historiador es profesor de ficciones, finge varias cosas singulares que en ninguna manera existen, y les pone nombres; pero el poeta impone los nombres á las cosas que realmente son, y á veces habla de lo universal. Por eso dice *el filósofo* que la poesía es más cercana á la filosofía que la ficción novelesca. De donde se infiere que el poeta lo es por el uso de las fábulas y de los metros, y en cuanto tiene virtud de imitar, ejercitándose, como se ejercita, en la imitación de las cosas existentes que pen-

den de la voluntad y del libre albedrío. Y no sólo es oficio suyo imitar las cosas que son, sino también las que él cree que pueden ser. Pero no por eso hemos de creer que el poeta deja de serlo cuando imita las cosas que son, porque nada impide que estas cosas hayan sido antes y puedan ser después como son ahora.»

No conviene al óptimo poeta hacer la imitación por signos exteriores, esto es, ser un histrión que manifieste sus pasiones por los gestos del cuerpo y por el ademán. Esto sólo lo hacen los pseudo-poetas, y los falsos y fingidos que quieren aparecer poetas no siéndolo. El uso de los episodios está justificado por Averroes con la razón más extraña que puede imaginarse, puesto que dice que no siempre es posible la imitación perfecta de las cosas perfectas, sino que también la admiten las cosas imperfectas, que difícilmente tienen lugar en la oración, y por eso en la imitación de ellas se introducen accidentes exteriores, en especial cuando queremos imitar las mismas sentencias, lo cual es dificilísimo en los casos en que no hay acciones ni sustancias. Entonces es cuando se apela á esos recursos extrínsecos que llamamos de histrión, y al gesto, y á la acción, y á las cosas fortuítas y maravillosas que parecen suceder fuera de propósito.

Á muchas fábulas cuadra la imitación sencilla, no dividida en varios modos; á otras la imitación compuesta, todo según que el mismo objeto de la imitación lo exige. Pues así como hay acciones constituídas por un solo acto continuo y sin

peripecia, hay otras compuestas é *implexas*. Llámase simple aquella imitación en que entra la *peripecia* ó la *agnición* ó la *asumpción de la demostración*. Á propósito de esta definición absurda, el traductor hebreo nota, y nota bien, que Aristóteles dice todo lo contrario, y que la fábula simple es precisamente la que no tiene ni *peripecia* ni *anagnorisis*. Llama *implexa* Averroes á la acción en que interviene juntamente con la peripecia, la agnición, comenzando por la una y pasando luego á la otra. Averroes prefiere que se empiece por la *peripecia* y se acabe con la *agnición*.

Y ahora veamos lo que nuestro comentador entiende por *peripecia*. No es para él otra cosa sino la imitación de un propósito contrario al que se alaba, v. gr., si queriendo describir la felicidad de un hombre, empezamos por pintar la infelicidad, pasando luego á la imitación de la felicidad. Esto es lo que llama en otras partes *imitación por lo contrario*. En cuanto á la *agnición*, aunque no la define mucho mejor, da muestras de haberla comprendido, puesto que cita como ejemplo de ella el reconocimiento de José y sus hermanos, en la relación koránica: «En los poemas de los árabes (añade) predomina la agnición por medio de cosas inanimadas.» La *agnición* y la *peripecia* tienen por objeto investigar alguna cosa y perseguirla, ó bien huir de ella, y por eso la *agnición* unas veces prepara el ánimo á la misericordia, y otras al miedo. Estos son los dos efectos que la tragedia se propone:

ensalzar las acciones bellas, y detestar las acciones torpes. Por efectos de perturbación, se entienden la misericordia, el miedo y el dolor. Averroes ni aun intenta penetrar en el misterio de la purificación aristotélica. Lo único que se le alcanza es que el ánimo puede aquietarse, mediante la narración de tormentos, de calamidades y de infortunios acaecidos á las personas.

El cap. VI trata de las partes de cuantidad en la tragedia, de las costumbres, de la agnición, de los episodios, de la conexión y solución de la fábula, de los cuatro géneros de tragedia y de los afectos y sentencias. «Aristóteles (dice nuestro comentador) cita varias partes propias exclusivamente de los poemas griegos. Pero las que se encuentran en los poemas de los árabes son tres: *exordio*, *episodio* y *conclusión* ó *éxodo*. Como ya hemos dicho, la composición de la tragedia no debe ser imitación simple, sino imitación *implexa* y compuesta de diversos géneros, es á saber, de agnición y de peripecia y de afectos de terror y de misericordia; y para que sea imitadora del alma humana y conmovedora de ella, es necesario que en las fábulas trágicas se pase de una cosa á su contraria, es decir, de la imitación de la virtud á la imitación de la fortuna adversa en que algunos hombres virtuosos han caído, porque esta imitación mueve el ánimo á misericordia y le llena de terror, y le prepara para recibir las virtudes; y, por el contrario, si el poeta pasa de la imitación de la virtud á la imitación del vicio, no producirá en nuestro ánimo afectos de amor ni de te-

mor que nos muevan á seguir el camino de la probidad.» «Del primer género (prosigue Averroes) encontrarás muchos ejemplos en nuestra ley (es decir, en el Korán), v. gr., la historia de José y sus hermanos. «Nace la misericordia cuando se narra algún caso adverso sucedido á quien por ninguna razón lo merecía. De la misma causa nace el temor, cuando imaginamos que nos puede suceder algún mal que ha acaecido á otro. Y nacen á un tiempo la tristeza y la misericordia, cuando tememos que estas desdichas nos pueden suceder sin merecerlas. La simple alabanza de las virtudes no infunde en el ánimo terror por la privación de ellas, ni misericordia, ni amor. Si alguien quiere exhortar á las virtudes, debe dedicar parte de su atención á aquellas cosas que producen dolor, miedo ó compasión. Por consiguiente, la tragedia perfecta, será la que reuna todas estas cualidades, es decir, la exhortación á las virtudes y á las cosas tristes y terroríficas que mueven á misericordia.

Es tan bárbara la traducción latina de Averroes que poseemos, que en muchos casos adolece de proposiciones contradictorias, sin que sea fácil determinar cuál es el verdadero propósito del autor. Así es que en algunas ocasiones parece censurar los desenlaces tristes en la tragedia, y otras veces, por el contrario, indica que la narración de los infortunios y calamidades en que han caído varones probos y excelentes sirve para infundir amor hacia ellos, así como la narración de las calamidades sucedidas á los malos vale para

infundir temor. «Algunos (añade) introducen en sus escenas trágicas, la imitación de vicios y maldades, juntamente con las cosas dignas de alabanza, con tal que unos y otras se presten á la peripecia. Pero el vituperar los vicios es oficio propio de la comedia más bien que de la tragedia, y por eso no debe su imitación figurar principalmente en la tragedia, sino sólo por incidente, y á modo de peripecia.»

Hay en Averroes cierto principio de verdad artística humana, aunque confusamente expresado. Dice, pues, que las fábulas terroríficas, ó que provocan á tristeza, deben ser verdaderas y ciertas, porque si fueran dudosas, ó naciesen de incierto origen, no cumplirían su fin y propósito; ya que lo que los hombres no saben con certeza, ni lo temen, ni se entristecen por ello. De lo maravilloso escribe lo siguiente: «Los buenos poetas en la tragedia introducen algo portentoso y monstruoso, aunque no sea terrorífico, ni triste. De esto encontrarás muchos ejemplos *en el libro de la ley* (es decir, en el Korán), pero no en los poemas modernos de los árabes. Estas acciones portentosas son enteramente ajenas de la tragedia, porque no se ha de buscar en ella cualquier género de placer, sino aquel que es propio de su índole.»

Si se pregunta cuáles son los males que pueden producir, juntamente con el deleite, la compasión y el temor, fácilmente podrá considerarlos quien investigue cuáles son los accidentes molestos que proceden de adversa fortuna y de calami-

dades contingentes, de las cuales no se sigue, á pesar de eso, ni gran dolor, ni temor, como son las que acontecen entre amigos, y no los males que mutuamen.e se hacen los enemigos. Nadie se angustia ni se compadece del mal que un enemigo causa á su enemigo, tanto como se indigna y llena de terror por el mal que un amigo causa á otro amigo. Y todavía sube de punto esta compasión y este terror, cuando el hermano ofende al hermano, ó el hijo mata al padre, ó el padre al hijo. «Y por eso aquella historia en que se narra el precepto que Dios impuso á Abraham de degollar á su hijo, es maravillosamente triste y producidora de afectos trágicos.»

La tragedia debe versar sobre acciones laudables que se hacen con plena voluntad y conciencia. Toda acción que se realiza sin conocimiento y voluntad, queda excluída de la tragedia. Y lo mismo la que proviene de causas desconocidas y misteriosas, porque entonces más bien debe contarse entre las mal forjadas mentiras, que entre las fábulas poéticas y dignas de imitación. La óptima y más bella imitación es la de las acciones nacidas de plena voluntad y ciencia cierta.

Investiguemos ahora cuáles han de ser las costumbres que imite la tragedia. Pueden reducirse á cuatro géneros: primero, costumbres óptimas, cada cuál según su especie; segundo, costumbres acomodadas al personaje alabado; tercero, costumbres sostenidas constantemente en cuanto fuere posible; cuarto, costumbres medias entre

dos extremos. Las costumbres excelentes, en el sentido artístico de la palabra, son, ó verdaderas, ó verosímiles, ó aparentes y *famosas* (esto es, consagradas ya por la tradición, ó semejantes á las que la tradición consagra). Todas ellas pueden introducirse en la tragedia. La solución de las fábulas debe nacer de las costumbres de los personajes alabados, y resultar de ellas como una conclusión retórica, sin que sea lícito al poeta introducir en sus fábulas nada de imitación extraña á la tragedia. Tampoco ha de verse muy á las claras el artificio.

No se le ocultó á Averroes la doctrina del *paradigma* ó modelo, que Aristóteles inculca como regla de los caracteres trágicos. La tragedia es imitación de cosas excelentes, cada cuál en su género, y el poeta trágico debe proceder como el excelentísimo pintor, que describe al hombre tal cual es en sí, y crea el tipo del iracundo, del desidioso y del cobarde. Y no solamente debe el poeta imitar las costumbres y los hábitos humanos, sino también los súbitos afectos y movimientos del alma.

Varios modos hay de imitación. El primero es de cosa sensible por cosa sensible, y la mayor parte de las imitaciones de los árabes pertenecen á este género. En otros casos se imitan cosas abstractas por cosas sensibles, cuando éstas tienen acción proporcionada y correspondiente á las cualidades de aquéllas. Ha de proscribirse la imitación de una cosa excelente y laudable por otra cosa vil. «La imitación debe hacerse siempre por

medio de cosas más excelentes que la imitada.» Todavía hay otro género de fábulas que se acercan más á la verdad y á la persuasión que á la imitación y ficción, y más á la inducción retórica que á la imitación poética. «También esta abunda en los escritos de los árabes.» El tercer género de imitación es el que se hace por reminiscencia, ó asociación de ideas, v. gr., acordándose de alguno al leer su letra, y doliéndonos de su muerte, ó echándole de menos, si todavía vive.

Averroes se declara contrario de la *hipérbole*, y la confunde con la falsedad. Llégase á lo perfecto de la construcción de la fábula poética cuando el poeta acierta á describir alguna cosa, ó á narrar algún suceso con tal vivacidad y colorido, que nos parezca que le tenemos delante de los ojos.

«En las fábulas poéticas de los árabes apenas se conoce esta imitación de acciones voluntarias y excelentes que constituyen la tragedia. Generalmente los árabes no buscan más que la conveniencia del símil, y además la mayor parte de sus versos son amatorios y del carácter más ligero.»

La imitación perfecta no debe trascender de la propiedad de la cosa, ni de su esencia. Hay algunos que están acostumbrados, ó por naturaleza se inclinan, á imitar cosas que tienen pocas propiedades. Estos se aventajan en los poemas breves, no en las composiciones largas. Otros, por el contrario, no imitan sino las cosas que tienen muchas propiedades, y éstos brillan en

los poemas largos. Hay imitaciones propias de una clase de composiciones, y no de otras. Á veces también los metros responden á la cosa y no á la imitación, y á veces, por el contrario, no responden ni á la una ni á la otra, ni convienen con el propósito, ni tienen la verdad que exige el arte, esto es, la manifiesta semejanza con el modelo vivo.

En el cap. VII ha recogido Averroes algunos preceptos sobre la dicción y sus partes, sobre la imitación heroica, y sobre los defectos de los poetas, y la disculpa que en ellos cabe. En todo esto apenas queda rastro ni sombra del texto aristotélico. La mayor parte de lo que se contiene en estos últimos capítulos del Estagirita, se reduce, como es sabido, á particularidades gramaticales y métricas de la lengua griega, sobre la cual Averroes, como casi todos los musulmanes españoles, manifiesta la más crasa ignorancia. Así es que á duras penas ha llegado á entender algunos aforismos generales, v. gr., el de la perspicuidad de la dicción y el del empleo de palabras propias, para no caer en afectación ni en barbarismo. «El mérito principal de la oración poética (dice) consiste en que se componga de palabras propias.» Con no menor acierto y con rara precisión en los términos, ha comprendido la doctrina importantísima de que la poesía, cuando carece de figuras y colores, ó (como él dice) de *mutaciones*, no conserva de poesía más que el metro. De la epopeya Averroes prescinde completamente. «Aristóteles escribe la dife-

rencia que media entre la tragedia y la epopeya, y explica qué poetas se aventajaron en ella, ó cuáles fueron desdichados, y ensalza á Homero sobre todos los demás. Pero todo esto es propio de los griegos, y no se encuentra entre nosotros nada semejante, ya porque estas cosas que cuenta Aristóteles no son comunes á todas las gentes, *ó ya porque en esto les ha acaecido á los árabes algo sobrenatural.* Los gentiles tienen en sus imitaciones usos propios, según los tiempos y las regiones.»

Tan entusiasta es Averroes de la verdad humana, que, según él, basta esta verdad para compensar la penuria ó escasez de elocuencia y la poca variedad en la imitación.

Cinco son los pecados que puede cometer el artista, y por los cuales es digno de reprensión. Consiste el primero en imitar lo que es imposible. La imitación debe ser de cosas que existen, ó que se crea que existen. El segundo pecado del poeta es falsificar la imitación, no de otro modo que el pintor que añade á las figuras un miembro que no tienen, ó que las pinta en un lugar donde no deben estar. El tercer pecado es el representar animales racionales por medio de animales irracionales, como se hace en los apólogos, porque en esta imitación la verdad será exigua y la falsedad grande; á no ser que imitemos algún oficio que sea común á racionales é irracionales. El cuarto error consiste en imitar algo por medio de su contrario, ó de cosa que sea semejante á su contrario. El quinto pecado

consiste en abandonar la imitación poética, y pasar á la persuasión ó razonamiento directo. Averroes acaba confesando humildemente que el libro que interpreta ha sido, en su mayor parte, libro cerrado para él: «Esto es (escribe), en resumen, lo que hemos podido entender de las sentencias que Aristóteles trae en este libro acerca de las oraciones comunes á todos los géneros de la facultad poética, y propias de la tragedia. Lo demás que en este libro enseña de la diferencia que hay entre los demás géneros de la poesía griega, y de la tragedia misma, es propio exclusivamente de los griegos. Además, este libro de Aristóteles nos parece incompleto en algunas partes, y opinamos que no ha sido rectamente interpretado entre nosotros, porque ahora procedía tratar de la diferencia de muchos poemas que los antiguos conocían, y que el filósofo promete explicar al principio de este libro. De la comedia no habló, sin duda porque bastaba aplicarle principios contrarios á los de la tragedia. Tú, fácilmente te enterarás, por lo que aquí va escrito, de que, lo que nuestros árabes han dicho de las reglas poéticas, no es nada en comparación de lo que Aristóteles enseña en este libro y en el de la *Retórica*.»

Para completar la exposición de las ideas estéticas de Averroes, conviene tener todavía en cuenta su comentario á la *República* de Platón, donde incidentalmente ha tratado del efecto social del arte y de su influencia educadora y civilizadora. Nada pareció á Platón más pernicioso

que imbuir á la infancia en fábulas, precisamente cuando la naturaleza está más propensa á recibir cualquier género de ideas. Ha de cuidarse, pues, en los primeros tiempos de que los niños no oigan ni vean cosas falsas; y así desde el principio la educación se acostumbre á lo verdadero, porque en toda acción nada hay tan eficaz como el principio. Divide Platón las narraciones, según las cosas narradas, en pasadas, presentes ó futuras. Esta narración, ó es simple, ó de cosas figuradas. La antigua poesía procuraba la imitación de la voz y de la figura; pero hoy toda la imitación está reducida á las palabras solas. Aunque Averroes, según su costumbre, por no tener noción alguna del teatro, no entiende nada de las restricciones que Platón impone á la imitación trágica, penetra, no obstante, la razón fundamental del rigor censorio del divino filósofo, y opina, como él, que el artista debe consagrarse sólo á la imitación de lo excelente, tomando por ejemplo y dechado los varones fuertes, templados y liberales, y comenzando á imbuirse desde los más tiernos años en este género de imitaciones, hasta que lleguen á convertirse en hábito y segunda naturaleza. Averroes, sin embargo, entiende que no se trata de acciones dramáticas, y cree que esta doctrina platónica se aplica á los varones ilustres de la república, y que sólo con ellos reza el precepto de no imitar en las vociferaciones á las mujeres parturientes, ni prorumpir, como ellas en sus domésticas riñas, en gritos y en gemidos. También está vedado á los hombres li-

bres el imitar á los siervos, ni á los ebrios, ni á los delirantes, y muchísimo menos el relinchar de los caballos, ó el mugir de los toros, ó el estrépito de los ríos, ó el bramido del mar y el fragor de los truenos. «Toda imitación de cosas irracionales es indigna del hombre.» Averroes reprueba, con apoyo de estas doctrinas, los poemas de los árabes, que supone llenos de este género de inepcias. No se ha de permitir, en la república, á los poetas la imitación de cualquiera cosa, y esto por varias razones: la primera, porque tales objetos son torpes, ó de ninguna eficacia para inflamar ó contener el ánimo. Las mismas restricciones impuestas en la imitación á los poetas, se aplican también á los pintores y á cualesquiera otros artífices, no permitiendo al pintor representar á los hombres viciosos, sino á los varones probos, para que den buen ejemplo á los niños y á los adolescentes, y los eduquen á la vez por la vista y por el oído, guiándolos con el suave freno de la hermosura, no de otro modo que quien sestea en un lugar ameno y agradable, donde goza suaves auras, fragancia de flores, salubridad de hierbas y otros mil deleites naturales.

Consta la melodía de tres partes: consonancia, modulación y oración modulatoria. Excluye Platón la melodía quejumbrosa y la armonía producidora de terror, porque enmuellece y enerva el ánimo y produce vano tumulto de pasiones; y prohibe también la composición de diversos concentos. En suma: han de rechazarse todos los modos musicales que por su misma índole

son *variables*. No han de tener otro objeto el músico y el pintor que excitar el ánimo á la fortaleza y constancia en la guerra, y prepararle á recibir aquellas virtudes que principalmente buscamos para asegurar vida fácil, tranquila y quieta en la república perfecta. «Todo esto (añade Averroes) lo comprueba Platón con ejemplos de varones célebres en su tiempo; pero ha caído ya en desuso entre nosotros.» Tampoco se debe admitir en las ciudades perfectas el órgano, ni la flauta, ni muchos otros instrumentos, sino sólo la lira y la cítara, porque cada uno de estos instrumentos tiene armonías peculiares suyas. «Busquemos, pues, un género de modulaciones distinto del que usan las mujeres y los hombres vanos y viciosos; un género de música tal, que excite la fortaleza del ánimo y al mismo tiempo la robustezca. Este género de ritmos era conocido en tiempo de Platón, pero no en el nuestro.»

Juzga, además, Platón, interpretado aquí rectamente por Averroes, que si se eligen entre los ciudadanos los que por su naturaleza son hábiles para estas artes, y se los educa en la música, llegarán á conseguir templanza, fortaleza y constancia de ánimo y liberalidad, y se inflamarán en el amor de las cosas bellas y de la justicia, y en el odio y menosprecio á los bajos y sórdidos deleites, y de este modo serán bellos, sea cualquiera su forma exterior, ya elegante, ya fea. Porque no puede haber nada de común entre el deleite y la templanza. El deleite trastorna la mente humana y la perturba, como si fuese un género de

locura, y cuanto es más fuerte, tanto más robusta y enérgica es su acción; y así, v. gr., el deleite venéreo, entre los demás inconvenientes que al hombre trae, le vuelve insano y demente. Ninguna relación cabe entre el deleite y el amor de la música. Sólo la templanza infunde el verdadero amor de lo hermoso y de lo honesto; al paso que la incontinencia y los demás vicios tienen cierta afinidad con el placer.

Y por eso la misma arte gimnástica, no sólo mantiene en mayor salud al cuerpo, sino que ayuda al alma para obtener aquella virtud, que es su término. Así manda Platón, en su República, que no olvidemos el ejercicio de la música, sino que le alternemos con el de la gimnástica, porque la música sola enerva y enmuellece el ánimo, y le lleva á la viciosa tranquilidad y al ocio, especialmente en aquel modo jónico, que pudiéramos llamar deleitoso y blando.

Cuando Averroes escribía su paráfrasis, la *Poética* de Aristóteles no había llegado aún al Occidente cristiano. De aquí el inmenso valor histórico del comentario averroista. Sólo por él parecen haber conocido los escolásticos la doctrina literaria de Aristóteles, que por otra parte olvidaron casi del todo, dejando de incluirla en sus eternas glosas, hasta que el Renacimiento volvió á fijar la atención en ella. Para la Edad Media, la *Poética* de Aristóteles está representada por la ruda traducción de Herman el Alemán, que en 1256, ayudado por algunos mudéjares de Toledo, tradujo del árabe, *á ruegos del Obispo*

de Burgos, Juan, canciller del rey de Castilla, el compendio ó paráfrasis de Averroes, y ciertas glosas de Alfarabi sobre la Retórica. Herman el Alemán, siguiendo la tradición árabe y aristotélica, incluye estos dos tratados en la Lógica. «Y no se admire nadie (añade) de la dificultad ó rudeza de la traslación, porque mucho más difícil y rudamente está trasladado del griego al árabe. Y tan olvidados andan estos libros entre los mismos árabes, que á duras penas he podido encontrar alguno que quisiera trabajar en ellos conmigo.» Y luego manifiesta la esperanza de que alguien traduzca directamente estas obras del griego, como ya había pasado con la *Ética á Nicomaco*. Las dificultades que encontró en la *Poética* fueron enormes, sobre todo por la discordancia entre el modo de metrificar de los griegos y el de los árabes; tanto que desesperó de darla cima, y suprimiendo muchas cosas y calcando servilmente otras, sin darse cuenta de lo mismo que traducía, logró una aproximación: «*Et modo quo potui, in eloquium redegi latinum*,» sin que esto le salvara de la amarga censura del franciscano Roger Bacon [1].

Esta traducción duerme manuscrita en la Biblioteca Nacional de París [2], pero es tan bárbara é ininteligible, que en las colecciones impresas de Averroes fácilmente la destronó la del judío Ja-

[1] *Opus Majus*, ed. Jebb., pág. 46. *Nuper venit ad latinos, cum defectu translationis et squalore.*

[2] Fondo de la Sorbona, 1779 y 1782. Consta, sin embargo, que se imprimió en 1482.

cob Mantino, algo más fluida y corriente, pero, si cabe, más infiel al espíritu del original, que mutila ó altera siempre en los ejemplos, tan interesantes para la historia de la literatura arábiga.

Menos desafortunada la Retórica, tuvo en la Edad Media dos versiones directas del griego, y otra derivada del árabe, pero no se puede decir que formase nunca parte de la enciclopedia escolástica. En este punto se cortó la tradición peripatética, quedando incompleto el *Organon*, y olvidada la técnica literaria, hasta que le llegó el día de constituirse en disciplina independiente, aunque siempre con señales de haber sido desgajada del tronco materno [1].

[1] Prólogo de la Retórica traducida por Hermann: «*Inquit Hermannus Alemannus: Opus praesentis translationis Rhetoricae Aristotelis et ejus Poeticae ex arabico eloquio in latinum jamdudum, intuitu venerabilis patris Johannis Burgensis episcopi et regis Castellae cancellarii, inceperam, sed propter occurrentiae impedimenta usque nunc non potui consummare. Suscipiant ergo ipsum latini.... ut sic habeant complementum logici negotii, secundum Aristotelis intentionem.... Nec excusabiles sunt, ut fortassis alicui videbitur, propter Marci Tullii Rhetoricam et Horatii Poeticam. Tullius namque Rhetoricam partem civilis scientiae posuit, et secundum hanc intentionem, eam potissimum tractavit. Horatius vero Poeticam, prout pertinet ad Grammaticam, potius expedivit.... Nec miretur quisquam vel indignetur de difficultate vel ruditate translationis, nam multo difficilius et rudius ex graeco in arabicum est translata.... Usque hodie apud Arabes hi duo libri neglecti sunt, et vix unum invenire potui qui, mecum studendo, in ipsis vellet diligentius laborare.*»

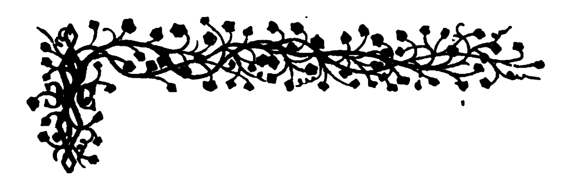
Suscripción final de la Poética: «*Explicit, Deo gratias, anno Domini millesimo ducentesimo quinquagesimo sexto, septima die Martii, apud Toletum, urbem nobilissimam.*»

Roger Bacon afirma que «*Hermannus confessus est se magis*

adjutorem fuisse translationum quam translatorem, quia Saracenicos tenuit secum in Hispania, qui fuerunt in suis translationibus principales.

Vid. el excelente libro de A. Jourdain, *Recherches critiques sur l'age et l'origine des traductions latines d'Aristote, et sur des commentaires grecs ou Arabes, employés par les docteurs scholastiques.*—París, Joubert, 1843. *(De l'imprimerie de Crapelet.)* Páginas 138 á 143.





CAPÍTULO IV.

DE LA FILOSOFÍA DEL AMOR Y DEL ARTE EN LA ESCUELA LULIANA: RAMÓN LULL: RAIMUNDO SABUNDE. — INFLUENCIA ITALIANA EN CATALUÑA. —PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL PLATONISMO ERÓTICO: AUSÍAS MARCH.

HEMOS visto cómo se conservaron las tradiciones neo-platónicas en las escuelas árabes y judías, que florecen en Persia y en España, durante la Edad Media. Ya diligentes investigadores, especialmente Hauréau, han manifestado cuán poderosa fué la misma corriente dentro de la escolástica cristiana. Baste citar algunos nombres, que son como jalones en este camino de siglos. El falso Areopagita, que adquiere en esta tradición una importancia muy superior á la que logró en los primeros siglos, penetra en la escuela palatina de Carlos el Calvo, por medio de las traducciones de Scoto Erígena. (N. 810.) Á Bernardo de Chartres, que floreció en los primeros años del siglo XI, apellida Juan de Salisbury *perfectissimus inter platonicos*, y realmente el *Megacosmus* y el *Microcosmus* no son más que comentarios del

Timeo, uno de los rarísimos diálogos platónicos que llegaron á noticia de los doctores de los siglos medios, y que bastó, juntamente con el comento de Calcidio, para mantener cierta efervescencia realista, si bien con tendencias armónicas, cuyo más remoto origen quizá deba buscarse en Séneca. Análoga tendencia manifiesta Adelardo de Bath en el tratado *De eodem et diverso*, que Jourdain sacó de la oscuridad. La Abadía de San Víctor, cuyas enseñanzas se remontaban hasta el tiempo de Guillermo de Champeaux, fué el principal foco de una escuela mística, realzada sobre todo por Hugo y Ricardo (fines del siglo XII). La fuente capital de este misticismo es el Areopagita: de aquí su carácter ontologista y neo-platónico. La mente humana, ascendiendo por ciertos grados, alcanza y penetra los celestes arcanos, y *la iluminación de la divina claridad*, y en ella y por ella el conocimiento de las cosas invisibles y el esplendor de la luz suprema. Todavía es más ontológica que la de Hugo la doctrina de Ricardo, que parece admitir hasta la posibilidad de la intuición ó visión de Dios en esta vida, aunque no por las fuerzas naturales de la razón, sino guiado por la verdad divina. Tal es el espíritu de los tratados *De preparatione animi ad contemplationem*, y *De gratia contemplationis*, y este mismo espíritu vive siempre en una fracción de la escolástica, como reacción y contrapeso contra los abusos de la tendencia racionalista y discursiva; y en las grandes construcciones sintéticas y armónicas, v. gr., en la de Santo Tomás, se mez-

cla con el elemento dialéctico en proporción considerable. No es Santo Tomás tan exclusivamente místico como los Victorinos ó como San Bernardo; no define la filosofía *amor de la divinidad*, como Juan de Salisbury, y, dígase lo que se quiera, se aparta profundamente, aun en sus comentarios al Areopagita, de las tendencias de San Buenaventura, que influye más que él en los místicos posteriores, especialmente en los de la escuela española, quienes convirtieron en asidua lectura suya el *Breviloquium* y el *Itinerarium mentis ad Deum*, de cuyos despojos están sembrados sus escritos.

No está representada España hasta el siglo XVI en los anales de la Escolástica por una cadena de doctores como los que ennoblecieron las aulas de París; pero las raras veces que en la Edad Media suena la voz de sus filósofos, es siempre para grandes y singulares esfuerzos. Así tenemos, de trecho en trecho, á modo de puntos luminosos: en el siglo VII, la escuela de San Isidoro, de San Julián y de Tajón, sistematizando la enseñanza teológica por medio de sentencias; en el siglo IX, á Prudencio Galindo, vindicando la doctrina de la predestinación y la de la personalidad divina contra Scoto Erígena; en el siglo X, á Atto, obispo de Vich, y al *español Josef*, conservando viva la luz de los estudios matemáticos, y trasmitiéndosela á Gerberto, para que con ella asombrase á la Europa inculta, cuando ciñó la tiara pontifical; en el siglo XII, á Domingo Gundisalvo y á Juan Hispalense, intérpretes de todo el saber

filosófico de los orientales. Gundisalvo, educado con los libros de Ben-Gabirol, que él puso en lengua latina, es autor de un tratado original *De processione mundi*, que yo he tenido la suerte de publicar por vez primera [1], y que sustancialmente reproduce la doctrina de la *Fuente de la vida* acerca de la materia y la forma. Según el arcediano Gundisalvo, la primera unión de la materia con la forma es semejante á la de la luz con el aire, á la del calor con la cuantidad, á la de la cuantidad con la sustancia, á la del entendimiento con lo inteligible, á la del sentido con lo sensible. Así como la luz ilumina las cosas sensibles, así la forma hace cognoscible la materia. «Y como el Verbo es luz inteligible que imprime su forma en la materia, todo lo creado refleja la pura y sencilla forma de lo divino, como el espejo reproduce las imágenes. Porque la creación no es más que el brotar la *forma* de la sabiduría y voluntad del Creador, y el imprimirse en las imágenes materiales, á semejanza del agua que mana de una fuente inagotable. Y la impresión *(sigillatio)* de la forma en la materia, es como la impresión de la forma en el espejo.» La *forma* puede ser *espiritual*, *corporal* ó *media*, *intrínseca* ó *extrínseca*, *esencial* ó *accidental*. También reproduce Gundisalvo las cavilaciones pitagóricas acerca de las virtudes de los números, y el movimiento armónico de las esferas celestes.

1 Vid. *Historia de los heterodoxos españoles*, t. 1, páginas 691 á 711. El manuscrito original es el 6,443 de la Biblioteca Nacional de París.

Tales ideas influyen portentosamente fuera de España, pero en la historia de nuestra filosofía hay una laguna inmensa desde Gundisalvo hasta Ramón Lull. El *lulismo*, es decir, la teodicea popular, la escolástica en la lengua del vulgo, saliendo de las cátedras para difundirse por los caminos y por las plazas, la metafísica realista é identificada con la lógica, el imperio del símbolo, la cábala cristiana, que predicaba á las multitudes aquel aventurero de la idea y caballero andante de la filosofía, asceta y trovador, novelista y misionero, en quien toda concepción del entendimiento se calentó con el fuego de la pasión, y se vistió y coloreó con las imágenes y los matices de la fantasía. Aquí sólo nos corresponde investigar lo que pensaba acerca de la hermosura, el arte y el amor.

Á nombre de Raimundo Lulio corre impresa una retórica, que su editor, Remigio Rufo Cándido Aquitano, llama «obra admirable, como inspirada y concedida por el mismo Dios.» En su forma actual, es imposible que esta Retórica pertenezca á Raimundo. Debe haber sido corregida y retocada por el mismo Remigio, ó por su amigo Bernardo Lavinheta, puesto que abunda en citas de libros que jamás pudo conocer el beato Mallorquín, y por otra parte la latinidad es menos rústica que la suya habitual. No puede ser de Raimundo un libro donde se invoca el testimonio de Luciano, del *Hipías Menor* de Platón, del tratado *de Venatione* de Xenophonte, de la Arqüitectura de Vitruvio, y de otros autores ape-

nas conocidos, ó enteramente ignorados en la Edad Media. Hay, sobre todo, una cita que resuelve la cuestión, y es la de León Bautista Alberti, posterior en cerca de dos siglos al inspirado autor del *Arte Magna*. No obstante, la doctrina de este tratado es luliana pura, y por eso los afiliados de la escuela le han tenido siempre en altísima estimación, llegando á ensalzarle Remigio y Lavinheta, como «obra perfectísima, en la cual puede contemplarse y admirarse, lo mismo que en un espejo nitidísimo, la imagen de todas las ciencias y disciplinas, de las cuales es sucinta enciclopedia.» «Tanta es la riqueza, copia y variedad de cosas que aquí se declaran y ordenan, así del cielo como de la tierra (escribe Remigio), que dudaréis si esta lectura proporciona más utilidad ó más placer.»

Esta Retórica[1] es consecuencia legítima del *Arte Magna*. Raimundo Lulio la define inge-

[1] *Raimundi | Lulli | Opera ea | quae ad inven | tam ab ipso Artem univers- | salem, scientiarum, Artiumque | omnium brevi compendio, firmâque memoria | apprehendendarum, locupletissimâque | vel oratione ex tempore pertractan- | darum pertinent, ut et | in eandem quorundam interpretum scripti commentarii.... Argentinae, sumptibus Lazari Zetzneri, 1598, 8.º*

Pág. 185. *Rhetorica*. El editor la ensalza con los dictados de «*Omnigena bene dicendi copia scaturiens : opus procul-dubio admirandum, utpote a Deo Maximo concessum.... Quam quidem Rhetoricam, impellente Bernardo Lavinheta, amico nostro, Raymundi studiosissimo atque in ejus disciplina impense edocto, veluti primitias quesdam in lucem damus, quod in eam Raymundus vires omnes nervosque ita impendit, ut opus undecumque absolutissimum conflaret, utque in eo, tamquam in nitidissimo speculo, omnium disciplinarum imaginem contemplari, vel potius mirari liceat.*»

niosamente *alquimia de la palabra* [1]. Pero las palabras, lo mismo que las categorías lógicas, no son en Raimundo formas vacías de contenido, sino formas reales. Por eso, lejos de admitir el divorcio generalmente establecido entre la Retórica y la Filosofía, propende, al contrario, á incluir todas las artes en esta ciencia, dándole un carácter armónico y enciclopédico. Según él, es oficio del orador decir las cosas, en cuanto pertenecen á la república, á la utilidad civil y á las causas. Y da tanta importancia al don de la palabra, que en algunas partes define al hombre, «animal que habla articuladamente.» Divídese la Retórica luliana en *sujetos* y *aplicaciones*. Los *sujetos*, que también se llaman *lugares* ó *términos*, son, en todo, nueve: Dios, el ángel, el cielo, el hombre, el alma imaginativa, el alma sensitiva, la vegetativa, la elementativa, la instrumentiva. De todos estos sujetos ó tópicos se toman *confirmaciones*, *refutaciones* y *ejemplos*. Los instrumentos de la oratoria son de tres especies: *naturales*, *artificiales* y *morales*. Los instrumentos y los accidentes pueden aplicarse á todo género de causas, siendo en ellas unas veces el principal propósito, y otras lo accesorio. La fecundidad de los *sujetos* lógicos puede observarse en un ejemplo cualquiera, v. gr.: la tierra se considera en el género judicial como divisible en campos; en el género deliberativo se considera como extensión de los reinos y de los imperios;

[1] *Alchymia verborum nuncupatur.*

en el demostrativo la elogiamos por los frutos y por el mineral que contiene. No hay ninguna materia tan exigua de precio que no pueda ofrecer grandes recursos al orador, si desciende de lo sumo á lo ínfimo, ó asciende de lo ínfimo á lo sumo. Conforme á estos principios, la Retórica de Lulio se reduce á una serie de clasificaciones y cuadros, á una tópica, á un recetario, ó catálogo de lugares comunes. Así, v. gr., nos enseña á considerar al hombre como sujeto en quien concurren todas las cualidades de los animales superiores é inferiores, y á irle conjugando, digámoslo así, por todos los predicamentos; y lo mismo al cielo y los ángeles, y finalmente á Dios. Los predicados son ocho: *bondad, grandeza, duración, poder, sabiduría, voluntad, verdad* y *gloria*. «Dios (como dice el Areopagita) es principio de toda vida y esencia, y causa por su propia bondad de todo lo que existe, porque lo produce y lo conserva. Su poder luce en toda cosa del mundo; pero no uniformemente. La sabiduría angélica consiste en la contemplación del divino amor.»

El profundo armonismo de la doctrina de Lulio está francamente expresado en estas palabras [1]:

[1] *Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est, enim, quaedam universalis amicitia omnium rerum; in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream cathenam appellant, cingulum veneris seu vinculum naturae sive symbolum quod res inter se habent. Et quot species nobis fingimus differentiae, tot licet etiam fingere concordiae.... Lis et amicitia apud Platonem per longum demonstratur esse principium rerum omnium.... Principium habet se latissime ad omnes res mundi, omnesque scientias.* . . . .

«El vínculo de la concordancia traba lo sumo con lo ínfimo; hay cierta universal amistad en las cosas, de la cual todas participan, y por eso algunos, entre ellos Homero, llaman á esto nexo, *cadena áurea del mundo*, *cinturón de Venus*, ó sea vínculo natural y simbólico de la armonía que las cosas tienen entre sí. Y cuantas especies de diferencias imaginamos, otras tantas podemos imaginar de concordia; porque, como demostró Platón, el odio y el amor son el principio de todas las cosas. Este principio está mezclado difusamente á todas las cosas del mundo y á todas las ciencias, formando todo lo creado una como escala de Jacob, según la comparación de San Dionisio.»

«Todo el esplendor de la retórica, todos los modos de locuciones poéticas, toda variedad de hermosa pronunciación se encuentra ya en los libros sagrados.»

Conviene saber ahora qué lugar ocupa la retórica en la clasificación luliana de las ciencias. Ante todo, se ha de saber que, para Raimundo Lulio, toda inquisición científica comienza por la duda acerca de las proposiciones singulares [1], lo cual no obsta para las afirmaciones universales y ontológicas, que son principio y nervio de todo su sistema. Las ciencias ó doctrinas se dividen en *inspiradas*, *inventadas* y *mixtas*. *Inspirada* es la teología, *inventada* la filosofía, que, á su vez, se divide en *especulativa*, que abraza las matemáticas, la filosofía natural y la metafísica; *actual*,

[1] *Omnis scientiarum inquisitio a dubitatione propositionum*

que comprende la ética; *racional*, donde entra la lógica ó sea la ciencia del discurso. Son ciencias *mixtas*, la adivinación, la profecía, la interpretación, los sueños, el furor de los vates, poetas, bacantes y enajenados, el éxtasis, las artes mágicas, etc. La filosofía *racional* ó *lógica*, en su alto sentido, se divide en *gramática*, *que indica; historia, que narra; dialéctica, que demuestra; retórica, que persuade; poética, que deleita;* y la misma gramática se subdivide (división importantísima) en *metódica* (arte de hablar y de escribir) é *histórica* (arte de narrar é interpretar). De ambas resulta un arte *mixta*, que es la *crítica*. La retórica considera las cosas bajo estas dos principales categorías: *ubi* y *unde*. Por incidencia clasifica y divide Lulio otras artes: la arquitectura en *disposición*, ó sea colocación apta de las cosas, y *ordenación*, esto es, proporción cómoda de los miembros de la obra. La ordenación comprende la *euritmia*, que define Lulio (ó más bien su comentador, según yo creo), *aspecto bello en la composición de los miembros*[1]; la *simetría*, *conmensuración de las partes á la base;* el *decoro*[2], *apariencia correcta de toda la obra*, y, finalmente, la *distribución*.

La música se divide en *natural* y *artificial*, incluyéndose en esta última la *armónica*, la *rítmica* y la *métrica*. Al género *enarmónico* corresponde la ciencia natural y moral; al *diatónico*, la

[1] *Venusta species, commodusque in compositionibus membrorum adspectus.*

[2] *Emendatus totius operis aspectus.*

divina y civil; al *cromático*, la matemática y económica. En lo que se refiere á la *invención*, *disposición*, *memoria* y *pronunciación*, que llama Lulio *instrumentos del orador*, así como en lo perteneciente al género demostrativo, y en las cualidades que pueden alabarse ó vituperarse, y en el consejo que da de disimular cautamente el artificio, Raimundo Lulio, ó quien quiera que sea el discípulo suyo autor de esta retórica, se limita á seguir la tradición de los preceptistas antiguos.

Para conocer las doctrinas de Raimundo Lulio acerca de la belleza, hemos de acudir al capítulo LI de su *Arte magna*[1]. Allí nos enseña que la hermosura es un principio *implicado*, lo cual quiere decir que su definición es aplicable á las definiciones de todos los principios antes explicadas en el Arte, porque la bondad y magni-

[1] *Beati Raymundi Lulli Doctoris illuminati et martyris Opera, quinque saeculorum vicissitudinibus illaesa et integra servata, ex omnibus terrarum orbis partibus jam collecta, recognita, a mendis purgata, et in unum corpus adunata, in quibus ipsemet D. Authbor exponit admirandam, et non humana industria, sed superno lumine acquisitam, Scientiam Scientiarum et Artem Artium, a non paucis in vanum impugnatam, a multis laudabiliter investigatam et ex parte inventam, a nemine, vero, ad supremum perfectionis apicem nisi a solo Divo Authore perductam; in qua Deus et Natura, infinitum et finitum miro modo confluunt in unum. Opus sapientiae ac scientiae, sapientibus hujus saeculi absconditum, parvulis autem revelatum et manifestum. Ex officina typographica Mayeriana, per J. Georgium Haffner.*

De esta edición se conocen sólo los seis primeros tomos, y el noveno y décimo. El sétimo y octavo quizá no llegaron á imprimirse.

El *Ars Magna* está en el 1.º, y también en la edición de Zetzner antes citada, páginas 237 á 681.

tud, etc., son hermosas. Hay una causa hermosa que naturalmente produce hermosos efectos. Más consiste la hermosura en la grandeza que en la pequeñez, y por eso los retóricos mejor coloran sus palabras cuando aspiran á mayor fin, que cuando aspiran á fin mínimo [1].

El capítulo XCIX, que trata de la música, encierra claramente la doctrina del *ideal* platónico. «La música (dice) es arte inventada para ordenar muchas voces concordes en un solo canto, así como muchos principios para un solo fin; y por eso su definición se refiere á la definición de la concordancia y á la definición del principio. Y así como el carpintero concibe en su mente la figura de un arca, y él mismo la eleva de la potencia al acto, así el músico concibe en su mente una voz ordenada, y la eleva al acto, por medio de aquel *hábito* en que él es práctico [2]. Este arte musical

[1] *Pulchritudo est principium implicatum, et sua diffinitio applicabilis est ad diffinitiones principiorum explicatorum. Nam bonitas et magnitudo sunt pulchritudines, exceptis contrarietate et minoritate: tamen minoritas proportionata in subjecto in quo est, pulchra est, ut patet in puero parvo.... Pulchra causa, quae naturaliter causat pulchrum effectum.... Per majoritatem magis consistit pulchritudo, quam per minoritatem, ut patet in Rhetorica, in qua Rhetoricus magis colorat sua verba cum maiori fine quam cum minore.*

[2] *Musica est ars inventa ad ordinandum multas voces concordantes in unum cantum, sicut multa principia ad unum finem, et ita diffinitio figuratur per diffinitionem concordantiae, et principii diffinitionem.... Sicut, enim, carpentarius concepit figuram arcae in sua mente, et ipse eam deducit de potentia in actum, sic quidem musicus concipit vocem ordinatam in mente, et ipsam deducit in tertiam speciem regulae C., in qua musica est habitus, cum quo musicus est practicus.*

va ascendiendo por seis grados, y no pueden ser más ni menos en número, porque cuatro son las esferas de los elementos, y cinco contando la de su esencia. Y como estas esferas están en movimiento, y el movimiento engendra el sonido, y la música saca del sonido la voz, claramente conoce el entendimiento que son cinco las vocales y que no pueden ser ni menos, ni más » Raimundo Lulio acepta la teoría de los pitagóricos sobre la armonía de las esferas celestes y su correlación con la armonía de la música.

En el capítulo c se trata de la *retórica* [1]. «La retórica es arte inventada para colorar y adornar las palabras, juntando hermosos sujetos con hermosos predicados. Y como este arte es general, tiene, la retórica, universal asunto para ordenar sus palabras. Y no sólo con sujetos y predicados, sino enlazando el principio con sus correlativos, v. gr., la bondad de lo *bonificante* con lo *bonificado* y con el acto mismo de *bonificar*.» También puede juntarse lo relativo con otros relativos, diciendo, v. gr., «lo bueno, lo grande, lo eterno, producen lo *bonificado*, lo *magnificado*, y lo *eternado* [2].» Mas amplio es otro modo de exornar; es á saber, juntar el principio con su definición, y con

1 *Rhetorica est ars inventa, cum qua Rhetoricus colorat et ornat sua verba.... Et ideo Rhetoricus ornat sua verba, quando colorat pulchrum subjectum cum pulchro praedicato. Est alius modus ornandi sive colorandi : videlicet ornare principium cum suis correlativis, sicut ornare bonitatem cum bonificante, bonificato et bonificare.*

2 Estos neologismos pertenecen exclusivamente á la terminología luliana.

la definición de otros principios, v. gr., cuando decimos: «La bondad es buena, grande y eterna.» Y como la lógica encuentra natural relación entre el sujeto y el predicado, para que resulte conclusión verdadera en el silogismo, así el retórico busca la conjunción natural entre el sujeto y el predicado, para que un sujeto hermoso pueda ser realzado por lo que de él se predica esencialmente. Hay otros modos de exornar el sujeto, por accidente, ó por voz significativa. Así, v. gr., los nombres de Abril y Mayo son más hermosas palabras que Octubre y Noviembre, porque traen consigo el recuerdo de flores y hojas, y canto de aves, y renovación de la estación y generación de las cosas. Lo mismo puede decirse de las fuentes, ríos, arroyos, prados, árboles, sombras y otras cosas á este tenor, que son hermosos vocablos para el sentido y para la imaginación [1]. El retórico, así como alaba á su amigo con hermosas palabras aplicadas á buen fin, así vitupera y escarnece á su enemigo con palabras hermosas, pero remotas y apartadas de su fin. Otro fundamento de asociación retórica es el oficio de las gentes, porque, así como en boca de un mercader es hermoso vocablo hablar de oro, así lo es en boca de un rústico hablar del

[1] *Iterum Rhetoricus ornat cum voce significativa, ut cum dicitur Aprilis et Majus quia sunt pulchriora verba quam quando dicitur October et November, eo quod signant flores et folia, et avium cantum, et renovationem temporis et rerum generabilium. Hoc idem poteit dici de fontibus, fluminibus, rivulis, pratis, arboribus, umbris et hujusmodi, quae sunt pulchra vocabula, secundum sensum et imaginationem.*

campo, ó de las tierras, ó de otras cosas tales. También exorna el retórico sus discursos con los grados de comparación, positivo, comparativo y superlativo. Pero es más retórico el comparativo, y más el superlativo; cuando decimos, v.gr.: «La rosa es más bella flor que la violeta;» y todavía más cuando decimos: «La rosa es la más bella de todas las flores.» Un hermoso adjetivo decora un hermoso sujeto, y al contrario. Los retóricos coloran con la bella forma la materia [1], y con la hermosa materia dan también color á la forma. Con hermoso principio adornan el medio y con hermoso medio el fin. Pero debe preferirse siempre en la oratoria y en todo arte el principio sustancial y necesario á lo accidental y contingente, porque más vale la existencia que la apariencia, y más la idea que el hecho. La razón de esto es que el principio necesario reposa en su finalidad mucho más que el principio accidental ó contingente. También adorna el retórico sus palabras con hermosos proverbios, aplicados á su propósito. Sobre este punto remite Lulio á la *Retórica Nueva* que él había compuesto [2].

Esta tan fundamental é importante doctrina de

[1] *Rhetoricus cum pulchra forma colorat materiam, et cum pulchra materia colorat formam.*

[2] *Ulterius Rhetoricus plus potest ornare sua verba cum principiis substantialibus et necessariis quam cum accidentalibus sive contingentibus.... quod plus est existentia quam apparentia; Ratio hujus est quia principium necessarium plus quiescit in fine quam accidentale sive contingens..... Adhuc Rhetoricus ornat sua verba cum proverbiis pulchris applicatis ad propositum, ut patet in Rhetorica nova, quam fecimus.*

los principios sustanciales y necesarios, únicos que tienen el verdadero carácter de ley estética y no lo accidental y contingente, es la verdadera gloria de Raimundo Lulio, en cuanto á la filosofía del arte, y ella solo bastó para sacar la retórica y la poética del empirismo con que las habían tratado los preceptistas latinos. Por obra del solitario mallorquín volvía á agrandarse la concepción estética, vigorizada por la eterna fecundidad de las *ideas* platónicas. Así entran las teorías de las artes particulares en el gigantesco sistema del arte luliana, ensayo de unificación de la metafísica y de la lógica, realismo intermedio entre Platón y Hegel. Si bien se mira, todo el sistema de Lulio está contenido, en germen, en aquel pasaje, tan vigorosamente sintético, del principio del *Arte Magna*, en el cual se afirma que cada ciencia, tal como ordinariamente se la trata y construye, tiene sus principios propios y diversos de los principios de las otras ciencias; y que por eso requiere, apetece y busca el entendimiento una sola ciencia general, aplicable á todas las ciencias, con principios generalísimos, en los cuales esté implícito y contenido el principio de las ciencias particulares, como está contenido lo particular en lo universal. Así los principios particulares brillan y aparecen en el principio general, con tal que los principios particulares se apliquen y refieran en último término á los principios de esta suma filosofía, como la parte se aplica al todo [1].»

[1] *Quoniam intellectus humanus est longe magis in opinione quam*

De esta manera se constituye el *Árbol de la Ciencia*, título del libro más popular de Raimundo Lulio. «La idea en Dios es ente ú objeto eternamente por la divina sabiduría de las cosas producidas en tiempo. Esta idea, en Dios, es el mismo Dios; la idea, en tiempo, es semejanza de la idea eterna, y tal idea ó semejanza es creada en las criaturas. Si el arte es *la ordenación* y estatuto para conocer el fin particular de que se pretende tener noticia, el *arte general* ha de ser un estatuto universal para todas las ciencias, por sus principios primitivos y generales, en los cuales se manifiestan con claridad y poder sus unidades. El arte general es un don de Dios, para que el humano entendimiento tenga un instrumento general con que conocer las verdades de los entes en las cuales reposa [1].»

También en el *Árbol de la ciencia* hay algunos detalles sobre las artes particulares. Da por fin de la Retórica el hablar con vocablos pulidos, hermosos y adornados, para que el oído sienta placer, y por él pueda moverse la voluntad de los oyentes *á perfeccionar lo que desea el retóri-*

in scientia constitutus, quia quaelibet scientia habet sua principia propia et diversa a principiis aliarum scientiarum, idcirco requirit et appetit intellectus quod sit una scientia generalis ad omnes scientias et hoc cum suis principiis generalibus, in quibus princpia aliarum scientiarum particularium sunt implicita et contenta sicut particulare in universali. Principia enim particularia in generalibus hujus artis relucent et apparent, cum tamen principia particularia applicantur principiis hujus artis, sicut pars applicatur suo toto.

[1] Fol. 107.

co, el cual convierte su arte en instrumento para conseguir lo que intenta, «y este instrumento verdaderamente se deriva de los principios radicales y de la naturaleza de los instrumentos superiores.» «De estas naturalezas primitivas sembradas en los distintos árboles, ó representaciones gráficas del sistema luliano, toma el retórico en el *árbol imaginal*, semejanzas hermosas adornadas y dispuestas para el placer, puestas aquellas semejanzas en las palabras, y aquellas palabras en bellos y gustosos empleos, en las salutaciones ó exordios adornados y en las súplicas humildes, y en las debidas peticiones y promesas. Por lo cual, cuando el retórico tocare las formas naturales y los principios que forman parte de los árboles, aplicándolos al hábito de la Retórica, entonces se le presentará materia inmensa para lograr las cosas que desea alcanzar por la Retórica.»

«La música considera las voces dispuestas, que son seis: las ínfimas, mediocres, largas, breves, gruesas, primas, sutiles y proporcionadas, y considera los acentos de las vocales y consonantes, para que pueda adornar las voces y las melodías de los instrumentos, que son agradables de oir y que confortan los espíritus de los hombres. Y por eso ordena el arte y modo como ha de constituir y distribuir las voces agradables, según la disposición del son y de la voz, para que se ponga en acto el hábito musical. Los principios primeros y naturales consisten en las formas, de las cuales tiene el músico instinto natural, del cual saca y

toma el hábito, como el herrero saca el clavo de la potencia al acto.» Por eso son las raíces, y el tronco, y las demás partes de los árboles lulianos, principios primitivos y naturales, de los cuales descienden los principios artificiales de la música [1].

La doctrina del amor divino, á la cual Raimundo Lulio vuelve con marcada fruición en el *Blanquerna*, en el gran libro *De la contemplación*, en el *De articulis fidei* y en muchas poesías, tiene grande importancia en su sistema, como que su base es una de las pruebas naturales que él pretende dar del misterio de la Trinidad: «Conviene que la pluralidad de Dios se manifieste en el amante, en el amado y en el acto mismo de amar.»

¡Ob Deus, que bas «bellea» en virtut,
De produent, produir é produt!
....
La major «bellea» que pot aver eternitat
Es de eternant, eternar é eternat,
E que ab tots tres baja una entitat.
Si no fos «bellea» infinir.
Fora bella causa finir,
Privació, malea e fallir.
Si bonificar fos legea en bontat
No fore «bellea» d'amich é d'amat.
....

1 *Árbol de la Ciencia del iluminado maestro Raimundo Lulio, nuevamente traducido y explicado por el Teniente de Maestre de Campo General, D. Alonso de Zepeda y Adrada.* Bruselas, Joppers, 1663. Folios 102, 107, 121, 183, etc. Zepeda dice que tenía traducida la *Retórica* de Lulio.

Está amar Bell en bonificar,
Está «bellea» bona en bon amar.
. . . .

Así cantaba en el libro de *Els cent noms de Deu.* Y con más arrebato lírico y menos sequedad, en una plegaria:

¡Oh Deus, qui estás volentat é amor,
Sias membrant del teu servidor,
. . . .
Enaxi ha Deus granea en volentat
D'amant, amable é amat,
Com'en magnificant, magnificar é magnificat.
. . . .
Em Deus desamar non pot estar
. . . .
Qui en volentat sab concordar
Natura d'amant, amable é amar.

Todavía pueden recogerse en las poesías de Lull indicaciones fugaces de materia estética, v. gr., este testimonio en favor de la belleza moral:

Molt es pus bell en hom bon pensament,
Qu'en son dors haver bell vestiment
E en la taula copa d'aur é d'argent.
. . . .
Mays val bellea per bé far,
Per entendre é per membrar,
Que per sentir ne per ornar.
(*Els cent noms de Deu.*)

El beato mallorquín, que empleaba siempre la poesía como instrumento de propaganda, puso en verso las reglas de su Lógica, y con ella las

de la Retórica, en la *Aplicació de l'art general*, especie de tabla minemotécnica, sin más poesía que la del metro, que es de intento popular y llano [1]. Nadie quitará á la lengua cata-

[1] *Obras Rimadas de Ramon Lull, escritas en idioma catalán-provenzal, publicadas por primera vez, con un artículo biográfico, ilustraciones y variantes, y seguidas de un glosario de voces anticuadas, por Jerónimo Roselló.* Palma, imp. de P. F. Gelabert, 1859, 4.º

Vid. *Els cent noms de Deu* (p. 234) y la *Aplicació de l'art general* (p. 413):

Rhetorica es parlament
Feyt ab bell ordenament.
Si vols far bell dictament,
Fé ton parlar discorrent
Per las reglas d'una en una,
Car ornar lo t'ha cascuna,
Si ensemps las sabs mesclar,
Mostrant lur significar,
Ab lo qual porás ornar
Tes paraulas, et dir ver.
. . . .
Ab las diffinitions
Embellirás tos sermons,
Diffinent cascun vocable,
Segons que éll es estable
Per esser et per natura,
Segons bella parladura....
. . . .
Si en questio vols formar
Novetat per ornat parlar,
Sic l'orde en ton parlement
D'est'Art. . . . .
Car la veritat que hi está
Lo teu dictament ornará,
Car bell hi está de bontat
De granea, d'eternitat, etc., etc.

lana la gloria de haber servido la primera entre todas las vulgares para la especulación metafísica, como fué la castellana la primera en que hablaron las ciencias astronómicas y matemáticas.

Ramón Lull es uno de los grandes místicos de la Edad-Media. Su corazón era *casa de amores*, como él mismo dice. Para él cantaba siempre el pájaro en los vergeles del Amado. «¡Cuán grande daño es (exclama con frase ardentísima) que los hombres mueran sin amor!» Unas veces con devoción infantil, desearía haber andado por el mundo, cuando Jesús era pequeñuelo, para jugar con él todo el día. Y otras veces vuelven á arder en los versículos de su canto los fuegos de la enamorada Sulamita, que dan tan extraño resplandor al *Libro del amigo y del amado* [1]. El amor místico es, para Ramón Lull, «medio entre creencia é inteligencia, entre fe y ciencia,» y en su grado extático y sublime, el *Amigo* y el *Amado* se hacen una actualidad en esencia, quedando á la vez *distintos y concordantes*.

La doctrina de este amor, «puro, limpio y sutil, sencillo y fuerte, hermoso y espléndido, rico en nuevos pensamientos y en antiguos recuerdos,» reaparece, no ya entre efusiones líricas, ni envuelto en cabalísticas combinaciones de letras, sino paciente, metódica y sagazmente analizado, en la *Teología Natural* ó *Libro de las criaturas*,

1 He analizado con detención el Cántico luliano en mi discurso de entrada en la Academia Española.

compuesto en el siglo xv por el barcelonés Raimundo Sabunde [1].

Aunque se cuenta, con razón, á Raimundo Sabunde en el número de los lulianos, porque sigue la misma dirección sintética y armónica, y toma de Lulio las pruebas naturales que intenta dar de los dogmas revelados, tiene, con todo eso, Sabunde su originalidad propia y grandísima, que consiste en el método. La ciencia de Sabunde, según anuncia su propio autor, no necesita del concurso de ninguna otra ciencia, ni presupone la lógica, ni la metafísica, ni alega la autoridad de ningún doctor, aunque conduzca á la inteligencia de todos. Esta ciencia real é infalible, más que otra alguna, está fundada en la experiencia, y principalmente en la experiencia que cada cuál tiene de sí mismo. La concordia, pues, del método cosmológico y del método psicológico, con vislumbres cartesianos, es el carácter principal de la reforma filosófica intentada por Sabunde. Ciertamente que nos parece leer en profecía el *Discurso sobre el Método*, cuando vemos afirmar á Sabunde, que si el hombre quiere conocerse á sí mismo, es preciso que *entre en sí*, y *venga á sí*, y *habite dentro de sí*, porque de otro modo será imposible que conozca su valor, su naturaleza y su hermosura propia é intrínseca.

Hasta aquí estamos dentro del método psicológico; pero en lo que sigue, Sabunde se distingue

[1] Vid. el artículo sobre la patria de este filósofo en mi libro de *La Ciencia Española* (segunda edición: Madrid, 1880, páginas 392 á 403).

profundamente de Descartes. Como el hombre se ignora á sí mismo y no sabe la casa que debe habitar, necesario es que las demás criaturas le lleven á su casa. Entonces es cuando finalmente entra dentro de sí, y se conoce á sí propio. Para que el hombre pueda volver á sí por el conocimiento, fué ordenada toda la diversidad de las criaturas, como camino, vía y escalera inmoble y natural, con gradas firmes é inmóviles, por las cuales asciende el hombre á la contemplación de sí mismo [1].

La *Teología Natural* contiene un tratado del amor de Dios, del cual fácilmente pueden hacerse aplicaciones estéticas, por más que en el autor no parece haber despertado especial interés la categoría de belleza. Procuraremos exponer y reunir estas ideas, esparcidas en varias partes del libro.

El amor es el primero de todos los dones, pero como está oculto é invisible, casi no le tenemos por don, aunque es la raíz y como la fuente de todos los demás dones, y todos siguen al amor y proceden de él, como de su raíz y princi-

[1] *Nulla autem certior cognitio quam per experientiam et maxime per experientiam cujuslibet intra seipsum.... Ista scientia nulla alia indiget scientia. Non enim praesuponit logicam neque metaphysicam. Nihil allegat, nec aliquem doctorem.... Quia ergo homo est totaliter extra se, ideo si debet videre se, necesse est quod intret in se, et veniat ad se, et habitet intra se.... Et quia homo ignorat seipsum a necessitate, et nescit domum suam, in qua debet habitare, ideo necesse est quod aliae res ducant eum in seipsum.... Ideo est ordinata rerum et creaturarum universitas, tanquam iter, via et scala innobilis, habens gradus firmos et immobiles, per quam homo venit et ascendit ad seipsum. (Praef.)*

pio. Los otros dones de Dios no son sino semillas del amor, y declaran y manifiestan el mismo amor oculto é invisible, así como el humo arguye infaliblemente la existencia del fuego. Lo primero que Dios concedió al hombre fué su amor, y luego, por medio del amor, fueron dadas y recibidas todas las cosas. Y como el amor requiere amor, y el amor exige por su naturaleza un ser amado, y no de otra manera se satisface el amante sino con amor, síguese necesariamente la reciprocidad del amor. El amor por sí mismo, sin necesidad de ninguna otra cosa, agrada, y es amable y aceptable, y agradable y dulce por sí; al paso que de las otras cosas ninguna agrada sin el amor, ni hay otra que sin él sea amable, aceptable, dulce ó deleitosa. Siendo de Dios toda criatura, infiérese que el hombre está obligado á amar á todas las criaturas, porque son de Dios, y en cuanto son de Dios. Y como no todas las criaturas son iguales, y como entre ellas es la mayor aquella que es imágen viva de Dios, y que lleva su imagen y su semejanza, por eso el hombre debe y está obligado á amar, inmediatamente después de Dios, su imagen viva y á aquellas criaturas que muestran impresa la imagen y semejanza suya, porque, después de Dios, lo que inmediatamente se sigue es su imagen. El hombre, entre todas las criaturas del mundo, es imagen de Dios viva, y lleva su imagen y semejanza; por eso, inmediatamente después de Dios, debe ser objeto del amor del hombre, como criatura viva de Dios.

Habiendo en las criaturas cierta escala de imitar á Dios, según el más ó el menos, también las criaturas tienen cierto orden entre sí, imitando á Dios en la naturaleza, de tal modo que en el hombre está el fin y el último grado de imitación, y en él se completa la escala. Todo esto prueba que ninguna criatura hay en este mundo superior al hombre, y que él es la imagen completa y total de Dios, porque en él se termina y perfecciona la escala de la imitación. Á la manera que el sello imprime totalmente su imagen en la cera, así Dios imprime toda su imagen en el hombre.

El amor junta los hombres en uno, y como de la mayor unidad resulta la mayor fortaleza, así los hombres unidos por este modo tienen grande é invencible fortaleza, y cuando miran á Dios, se unen entre sí y se hacen como uno solo.

Como es manifiesta cosa que nada tenemos que sea verdaderamente nuestro, y que esté totalmente en nuestro poder, sino el amor solo, resulta que nuestro tesoro y todo nuestro bien es el buen amor, y todo nuestro mal, el amor malo. No es otra cosa la virtud que el amor bueno, ni es otra cosa el vicio que el amor malo. Y como todo nuestro bien consiste en el amor, síguese que quien tiene ciencia y conocimiento de amor, alcanza conocimiento y ciencia de todo el bien del hombre, y quien ignora la naturaleza del amor, ignora todo el bien del hombre.

Tiene el amor fuerza y virtud de unir, de mudar, de convertir y de trasformar. Une al amante

con la cosa amada, y después transforma, convierte y muda al amante en lo que ama. Como el amor, por su naturaleza, es un don y cosa que puede donarse, pero que no puede obligarse, es liberal y espontáneo; y como el don espontáneo es de aquel á quien se da, y totalmente se traslada y convierte en dominio suyo, infiérese que el amor es de aquel á quien se da, y se transforma en dominio propio de la cosa amada. Por eso la cosa amada posee y goza, en su potestad ó en su dominio, el amor que se le concede liberal y espontáneamente. Y como el amor arrastra y lleva consigo todo el poder de la voluntad que tiene imperio y señorío en el hombre, de aquí que, adonde quiera que vaya, conduzca, arrastre y lleve consigo á todos los hombres. Á todo aquel á quien se le concede este amor, se le da también toda la voluntad y todo el ser humano; y el amante se hace una misma cosa con el amado, por virtud del amor. Grande es la fortaleza, grandes las propiedades del amor, porque tiene fuerza *unitiva*, *mutativa*, *conversiva* y *transformativa* de lo uno en lo otro.

Esta conversión, ó mutación, no es fatal, ni forzada, ni violenta, ni penosa, ni laboriosa, sino que es libre, ó liberal, espontánea, voluntaria, y esta liberalidad suya la hace deleitable y dulce. Esta unión, ó conjunción, es fortísima, puesto que la voluntad no puede ser separada de la cosa amada por violencia, sino sólo voluntaria y espontáneamente. Y aunque el amor muda la voluntad en la cosa amada, el amor, no obstante,

permanece siempre amor, y amor liberal, reteniendo su propia naturaleza, porque la voluntad siempre permanece voluntad, y no se destruye cuando se muda, antes la misma voluntad recibe el modo, forma y naturaleza de la cosa amada, y se viste de sus arreos, y lleva su traje, y recibe nombre del de la cosa amada, y tal es el amor como es la cosa que se ama, y tal es la voluntad cual es el amor. La cosa amada da nombre al amor y á la voluntad. La voluntad por sí no es otra cosa que voluntad, y no tiene otro nombre, así como el amor no es otra cosa que amor, y no tiene otro nombre por sí. La cosa amada es la que da su nombre á aquella otra en quien se transforma. Por eso la voluntad que ama la tierra se llama terrena, y terreno su amor. Y si ama las cosas muertas y mudas, se llama muda y muerta; y si ama á los hombres, se dice humana, y si ama á Dios, se dice divina, y divino su amor. Así el hombre puede, por el amor, mudarse, transformarse y convertirse en otra cosa más noble, ó en otra más torpe, libre y espontáneamente. Y como la voluntad, por el amor, se convierte en la cosa primeramente amada y recibe su materia y su forma, de aquí que la misma voluntad se exalte ó se deprima, se ennoblezca ó se haga vil.

La cosa amada puede ser superior, ó inferior, ó igual, respecto de nuestra voluntad. Si la voluntad dedica su amor á cosa superior, mayor, y más digna y más noble que ella, entonces se muda y convierte en un grado más noble y digno, y asciende sobre sí. Y como toda la transformación

ó conversión debe ser en algo mejor, más noble y más alto que ella, y no en otra cosa inferior, ni en otra cosa más vil, nuestra voluntad no debe dar su amor sino á cosa superior y más noble que ella misma, porque de otro modo no se mudaría ni se convertiría en algo más noble que ella, ni ascendería sobre sí.

Como la voluntad es intelectual y espiritual por su naturaleza, debe ser superior á toda cosa creada, y por eso ninguna cosa creada es digna de nuestro amor. Ni nuestro cuerpo, ni los animales, ni el oro, ni la plata, ni el sol, ni la luna, ni los elementos, son dignos de que los amemos con amor liberal. Tampoco es cosa digna que los iguales dominen á los iguales, y como nuestra voluntad es cosa creada, y toda voluntad creada, en cuanto creada, es igual á otra, síguese que ninguna voluntad creada es digna, or sí y en primer término, de nuestro amor, porque en este caso tendría el dominio de nuestra voluntad. Solamente es digno, justo y debido que la cosa superior, mayor y más digna, ejerza dominio sobre la cosa inferior. Sólo Dios es superior y mayor que nuestra voluntad; sólo Dios será, pues, digno de nuestro amor, primeramente y por sí; y ni la tierra, ni los elementos, ni el oro, ni la plata, ni los animales, ni las cosas corpóreas son dignas de nuestro amor, porque no pueden respondernos ni darnos el suyo en cambio del nuestro.

La voluntad se hace vil, inferior, corpórea, y cae y degenera de su natural dignidad y excelen-

cia, cuando se une y junta con cosas totalmente extrañas á ella, y recibe gran daño y pierde lo que tiene, porque pierde su amor, cuando se fija en cosas, de las cuales ningún amor puede recibir, ya que ninguno tienen. Así la voluntad, que con el amor mundano está como desterrada de su patria y de la tierra de su naturaleza, y habita en comarcas ajenas, donde no hay ningún amor, anda pobrísima y desnuda, y despojada de todo, y mudada y convertida en cosas extrañas, hasta que al fin miserablemente se pierde. La voluntad transforma la cosa amada en sí, y nuestro amor no puede ascender sobre las cosas que principalmente ama, porque el amor se extiende solamente á aquellas cosas, á las cuales se extiende la que mayormente amamos, y á todas las que están ligadas con ella, y no va más allá. Y cuanto más común y universal sea el objeto que en primer término amamos, tanto más común y universal será el amor y también la voluntad. Y como la misma voluntad se transforma y se muda en la cosa amada y va tras ella, la cosa amada en primer término ha de obtener y poseer totalmente á la misma voluntad, y tener en ella absoluta posesión de amor. Como la cosa primeramente amada es una sola, en nuestra voluntad se ha de engendrar un solo amor, el cual todo pertenece, por su naturaleza, á la cosa amada, y como no puede haber muchas cosas que en primer término amemos, tampoco puede haber sino un primer amor en nuestra voluntad.

Pero como la cosa que primeramente ama-

mos edifica, cimenta, establece y fecunda en nuestra voluntad el primer amor, que es raíz, cabeza y origen de todos los demás amores que pululan de la voluntad, fórmase en ella una primera raíz de todos los demás amores, la cual raíz recibe toda su virtud de la cosa primeramente amada. Así va creciendo en el alma un grande árbol de amores, cuya raíz es el primer amor, que se multiplica en tantos amores cuantas son las cosas que tienen relación con la que primeramente amamos; y todos aquellos amores están incluídos en aquel amor primero, que es la base y raíz de todos. Así como de una sola semilla ó grano pululan infinitos granos, así de un solo amor pululan infinitos amores; y así como todos los granos que salen del primero son de la misma naturaleza que el grano de donde salieron, así todos los amores que salen del primer amor son de la misma naturaleza que él; porque, cual es la fuente, tales son los arroyos. Todos ellos no son sino el primer amor, y no es más que una cosa, buena ó mala, lo que primeramente amamos, y todas las demás son amadas en virtud de esta primera. Síguese de aquí que necesariamente amamos todo lo que tiene íntima relación con la cosa primeramente amada. Pero como el primer amor es la raíz de los otros amores, y la raíz está siempre oculta y no aparece al exterior, y solamente se ven las ramas y hojas que brotan de la raíz, también el primer amor está oculto y no aparece fuera, al paso que los otros amores son muy manifiestos y aparentes. De este modo la

cosa primeramente amada, por ser primera, se une vehementísima y fortísimamente con la voluntad, y la arrastra toda hacia sí, y la misma voluntad se une fortísimamente con ella, como que no hay nada que lo impida; y este amor es tan fuerte y tan sólido, que de ningún modo puede ser destruído, si no sobreviene otra cosa que en primer término amemos, la cual venza totalmente á la cosa que primero amamos, y desarraigue de la voluntad este primer amor. No puede la misma voluntad hacer esto, ni puede quererlo por sí misma. Así el amor de Dios, cuando es primero, incluye en sí todos los demás amores, al paso que todo el amor de las criaturas se incluye en el amor de Dios. Pero si la cosa que primeramente amamos son las criaturas y no es Dios, el amor primero se fundará en las criaturas; y será todo él según la naturaleza de las criaturas, y no podrá extenderse al Criador, sino secundariamente, y esto por medio de las criaturas; y no amaremos á Dios sino en cuanto dice relación con aquellas criaturas que primeramente amamos, y en cuanto las sostiene y vivifica. Entonces no amaremos á Dios con amor verdadero, porque no lo amamos sino en virtud de las criaturas y por las criaturas. Así se compone cierto matrimonio entre nuestra voluntad y la cosa que primeramente amamos, siendo la voluntad el esposo, y el objeto amado la esposa.

Todavía ha declarado Sabunde el mismo pensamiento con otro símil, que expone así su traductor Fr. Antonio de Ares: «Demos ó supongamos

un hombre pobre y de humilde linaje, el cual tenga seis hijas iguales en todo, así en los bienes que llamamos de naturaleza, cuales son hermosura, gentileza, industria, ingenio y habilidad, como en los de fortuna, de suerte que igualmente sean pobres, igualmente humildes, é igualmente virtuosas: de las cuales la primera se case con un labrador rústico; la segunda, con un ciudadano; la tercera, con un caballero ordinario; la cuarta, con un señor de título; la quinta, con un rey; la sexta, con el emperador universal de todo el mundo. Ahora, puesto que todas estas mujeres son iguales, porque son de linaje humilde todas, é hijas de un mismo padre humilde y pobre, con todo eso, por haberse casado con tan diferentes maridos y de calidad tan diversa, vienen á ser las unas más excelentes y nobles y más ilustres que las otras. Pues á este modo has de entender que pasa en la voluntad, la cual sube ó baja, ó se iguala en calidad y valor, en dignidad ó en afrenta, y en nobleza ó bajeza, al paso de la misma cosa que ama.» Por donde, quien tiene en sí el amor de Dios, tiene la raíz de todos los bienes, siendo Dios todo bien; y como el amor convierte nuestra voluntad en la cosa que primeramente amamos, también convierte, muda y transforma totalmente al hombre en Dios, y en una sola voluntad, y así hace al hombre divino, uno con Dios y amigo de Dios. Como Dios no necesita de las criaturas, tampoco la voluntad, cuando le ame, necesitará criatura alguna, y por consiguiente, esta voluntad no tendrá indigencia

alguna, no será fluctuante ni variable, sino estable, firme y sólida, y esto porque la cosa primeramente amada es Dios. Por el contrario, como la criatura es en sí vanidad, el hombre que la ama se convierte también en vanidad, y como las criaturas se corrompen y se mudan y no permanecen, él está siempre en continua solicitud y tribulación. Sólo el amor de Dios hace la voluntad hermosísima y amable.»

Siendo el amor de Dios y el amor propio la causa de todos los demás amores, infiérese que de ellos depende todo conocimiento de los bienes y de los males, porque el amor de Dios es el principio para conocer todos los bienes del hombre. El amor de Dios es luz iluminante. Por el contrario, el amor propio, como es tinieblas y oscuridad por su naturaleza, se esconde y se oscurece á sí mismo, y oscurece y ciega el entendimiento, para que no vea el amor en sí. Quien tiene tal amor, ignora todos los bienes y males del hombre.

El amor de Dios, por ser su objeto uno tan solo, y común á todos los hombres, produce amor y concordia entre ellos. El amor propio, por no ser su objeto uno y común á todos los hombres, los separa, y engendra división y discordia.

Todo lo que existe es, ó singular, ó común, y la *singularidad* y la *comunidad* son dos modos opuestos que se aplican á todas las cosas. Quien primeramente se ama á sí mismo, ha de amarse necesariamente como *este hombre*, y no como el hombre, ó, lo que es lo mismo, ha de amarse bajo una razón singular y no universal,

individual y no común, convirtiéndose y transformándose en ese hombre individuo; por donde su amor viene á ser amor propio y particular, que no puede extenderse ni elevarse á la común naturaleza humana, ni al hombre, en cuanto hombre, por ser esta una noción más universal y alta. En todas las cosas que ame, no se amará más que á sí mismo, porque las amará á todas por causa propia.

Como para Sabunde, psicólogo siempre aunque con veleidades ontológicas, no existe certidumbre mayor que la que da la experiencia propia *(quia homo non potest esse magis certus quam per seipsum)*, sírvele esta doctrina del amor propio, para que el hombre vea en sí, como en ejemplar muy cercano, sus deberes hacia Dios, sin buscar *testigos extrínsecos ni medios fuera de sí, para conocerse*. «Esta es la ciencia certísima y clarísima (añade) que lleva cada cuál dentro de sí, y que nadie puede negar, porque la ve en sí mismo, y este testimonio *no puede faltar* [1].

Un gozo duradero y sin fin es el fruto del amor divino. Cual es el amor, tal es el gozo, y dicho queda que el amor es tal como la cosa amada. El verdadero gozo incluye la verdadera alegría, serenidad, contentamiento y paz del espíritu. Este gozo da vida y alimento al hombre y á su voluntad. Es, propiamente, la vida del hombre y de su corazón, la vida del alma. Por eso, quien

[1] *Et haec est scientia certissima et clarissima, quam nemo negare potest quia videt eam in seipso, quod falli non potest.* (Capítulo 146.)

tiene el amor de Dios en sí, logra vida verdadera y perpetua, y ninguna otra cosa quiere tener sino aquel gozo infinito y sin medida. Como el amor de Dios está dentro del hombre y no fuera, en la voluntad y no en el corazón, para lograr nuestro bien final no necesitamos ninguna otra cosa extrínseca.

Extiéndese el amor de Dios á todas las criaturas, en cuanto son de Dios, pero primeramente se extiende á la imagen de Dios viva. Así, del amor de Dios, cuando es primero y capital, nacen y se multiplican para el hombre innumerables goces, que nacen todos de una misma raíz. Ni el oro, ni la plata, ni la abundancia de las cosas temporales bastan para producir este gozo, sino el amor de Dios, que nada fuera de sí desea, porque abunda en plenitud de bienes. Este gozo puede ser común á innumerables hombres, sin que el gozo de cada cual de ellos se disminuya. Será, por tanto, un gozo multiplicado en infinitos hombres.

Del mayor conocimiento nace mayor amor. Si Dios quiere que le amemos sobre todas las cosas, también ha de desear que le conozcamos; y para que nuestro gozo sea pleno, necesario es que el alma vea á Dios cara á cara, con conocimiento claro, cierto y perfectísimo. El amor verdadero y puro descubre y revela todos los secretos. El alma que primero le amó sin verle, merece contemplarle cara á cara, para que de tal contemplación resulte mayor gozo. Y cuanto mayor sea la claridad con que le vea, tanto más

le amará, y cuanto más le ame, tanto más gozará. Así el conocimiento será causa de mayor amor, y el amor causa de mayor gozo. Como la perfección del gozo nace de la perfección y nobleza del amor, será más perfecto el gozo cuando el amor sea perfectísimo y ascienda al último grado de perfección y dignidad, amando al mismo Dios con amor purísimo, por su sola hermosura, y no por los dones y obligaciones que le debemos [1].

Una de las más originales aplicaciones que Sabunde hace de esta doctrina del amor, tan importante en su Teodicea, es el argumento que saca de ella, en pro de la resurrección de la carne. El alma ama su cuerpo y todos sus miembros, y quiere el bien de su cuerpo, y es parte de su perfección el recobrarle y permanecer unida á él, en la forma que sea más amable y más conforme y proporcionada, conveniente y deleitable, según el estado de la misma alma, esto es, en su máxima hermosura y sumo decoro, impasible é inmortal, espiritual, sutil, ágil, claro, como sol resplandeciente. Á medida que el alma asciende á un grado más alto y á estado más noble, es necesario que el cuerpo se mude también y proporcionalmente en una forma más digna, Para que el alma goce más y de infinitos modos. Todo el mundo y las criaturas deben renovarse y transfigurarse en tales términos que parezcan más hermosas y agradables al hombre, vistién-

[1] Es el pensamiento del famoso soneto atribuído á San Francisco Javier con manifiesto yerro.

dose y engalanándose con nueva vestidura, puesto que para él fueron creadas.

Por el contrario: el gozo que nace del amor propio es sofístico y deceptivo, y lleva siempre oculta cierta manera de tristeza. Pero tal cual sea, este gozo todavía nos atrae, puesto que por causa del gozo nos movemos y buscamos toda cosa, y nadie se engaña sino por falsa razón de deleite. De donde se infiere que el gozo es apetecible por sí mismo, y que el gozo malo atrae, no por lo que tiene de malo, sino por la razón de deleite que lleva consigo. El alma ama y desea naturalmente la hermosura, la limpieza y la amenidad, y aborrece la torpeza, la inmundicia, la oscuridad y la deformidad.

Tal es en Sabunde la teoría de los dos amores, de los cuales nacen, según él, las dos ciudades contrarias y enemigas, que descubrió San Agustín en el mundo, en el corazón del hombre, y aun más allá de los límites de entrambos mundos. No es todo lo que va expuesto filosofía de la hermosura, sino filosofía de la voluntad; pero ya hemos dicho que los escolásticos no las separaban. Y además las páginas que he extractado, obra del mayor filósofo español del siglo xv, admirado y traducido por Montaigne, son de tan capital interés para la historia, todavía oscurísima de los orígenes y primeros pasos de nuestra mística, que me hubiera parecido audacia y torpeza el mutilarlos. ¿Qué era el amor para los antiguos filósofos, así platónicos como cristianos? Aspiración á la belleza suma é increada, y ansia

y sed de poseerla. ¿Quién duda, pues, que las teorías acerca de este anhelo de belleza y acerca de la fuerza impulsiva que en él nos guía y sostiene, deben ocupar algún lugar, al lado de las teorías relativas á la belleza misma, y á los medios y recursos que el hombre ha empleado para traducirla en lo humano?

Sabunde, el último de los grandes realistas de la Edad Media, discípulo de San Agustín, de San Anselmo y de Hugo de San Víctor, mucho más que de Santo Tomás, aparece colocado entre dos mundos filosóficos enteramente distintos, cerrando el uno y abriendo las puertas del otro. En él se amalgaman las dos tendencias de descomposición que en el siglo XIV fermentaron en el seno de la Escolástica: por un lado, es místico como Suso y como Tauler, y precede y anuncia á la gran generación española del siglo XVI. Por otro, es crítico como Occam, aunque sin las extremosidades ni el nominalismo de Occam. Al contrario, vuelve pie atrás, en sentido ontologista, y apoyado en Lulio, renueva el argumento de San Anselmo. Pero esta no es más que una de las dos caras de Sabunde: aquélla con que mira á la Edad Media. La otra cara está vuelta hacia Descartes y Pascal, de quienes es heraldo, y hacia Kant, cuya *Crítica de la razón práctica* en algún modo preludia, con su demostración de Dios como fundamento del orden moral. Trae métodos nuevos; trae, sobre todo, la poderosa palanca de la observación interna enfrente de las contenciones y de las disputas. Hasta los escépticos del

siglo XVI se inclinarán ante ella, y Montaigne traducirá en admirable prosa francesa el *Liber Creaturarum*. Pero, no lo olvidemos nunca: hasta las audacias de la *Teología Natural* son lulianas, hasta el temerario propósito, no de inventar ó descubrir (que esto fuera herético), sino de probar y confirmar por la razón natural los dogmas de la fe [1].

[1] *Theologia | Naturalis | Raymundi de Sabunde His- | pani, viri subtilissimi..... Venetiis, | apud Franciscum Ziletum*, 1581, 8.º

Algo más correcta es la edición moderna de Solsbach, 1852, aunque todavía deja mucho que desear, si se compara con los antiguos códices. Por lo demás, la *Teología Natural* ha sido impresa unas veinte veces: la primera edición parece ser la de Deventer, 1484, aunque en el Lexicon de Ebert se cita otra de 1480. El libro de Sabunde fué refundido en mejor latín por Pedro Dorland, autor de la *Violeta dèl alma*, y por el sociniano Juan Amós Comenio, en el *Oculus fidei*. Del primero de estos compendios hay traducción castellana, bastante rara:

—*Diálogos | de la naturaleza | del hombre, de su prin- | cipio y su fin. | En los quales se le dá por admira-ble estilo el necessario y verdadero conocimiento, asi de | Jesuchristo nuestro Dios, y Señor, como de sí mismo. | Traducidos de lengua latina. | En la qual los compuso el muy docto y piadoso Maestro Remundo Sebunde, en castellana, y anotados por el Padre Fr. Antonio Ares, Predicador de la Sagrada Religion de | los Mínimos.... Con privilegio. | En Madrid, por Juan de la Cuesta; año 1616*, 4.º, 751 páginas, sin contar la «Tabla de las cossas notables» y las hojas de preliminares.

Mi ejemplar, que es bellísimo, y procede de la biblioteca de D. Bartolomé José Gallardo, de quien lleva una nota autógrafa, había pertenecido antes al mismo traductor Fr. Antonio de Ares, que enmendó de su mano las erratas, testificándolo así al principio.

El tercer diálogo (pág. 159 y siguientes) trata «del amor, de sus cualidades, fuerzas, condiciones y frutos, y de cómo debemos

Las tradiciones escolásticas, la existencia del lulismo, filosofía dominante en Cataluña y Mallorca, y sobre todo la influencia italiana, de Dante y del Petrarca, bastan para explicar el fondo filosófico que sus antiguos comentadores notaron ya en las poesías de Ausías March [1]. En vano ha querido entroncarse este platonismo erótico con los cantos de los provenzales, para quienes el amor fué, sólo, halago de los sentidos, ó discreteo galante y cortesana gentileza. El amor refinadísimo, quintesenciado, metafísico y abstracto de Ausías March, en quien por caso singu-

emplear todo el nuestro en Dios, que es verdadero y sumo bien.» Corresponde en el texto latino á los capítulos 110, 121, 129, 130 á 138, 142 á 167. Para la exposición que hago en el texto, me he valido, alternativamente, de la *Teología* y de los *Diálogos*, cotejándolos siempre. La doctrina es la misma; sólo en la exposición difieren, siendo más suelta y elegante la de la *Viola Animae*.

El nombre de Sabunde es inseparable del de Miguel de Montaigne, que, por recomendación de su padre, le tradujo con más gracia de estilo que fidelidad escrupulosa (1581), y luego le defendió á su modo en una *Apología*, que es el más largo de sus *Ensayos*.

Conozco, acerca de Sabunde, dos monografías, que pueden consultarse con fruto:

—Kleiber: *De Raymundi Sabundi vita et scriptis*: Berlín, 1856.

—Reulet (l'abbé D'): *Un inconnu célèbre, recherches historiques et critiques*: París, V. Palmé, 1875. Intenta, en vano, hacer francés á Sabunde.

1 Entre los trabajos relativos á Ausías merecen especial elogio los artículos de Quadrado en el *Museo Balear*, la *Resenya histórica y crítica dels antichs poetas catalans*, de Milá y Fontanals, premiada en los *Jochs Florals* de Barcelona en 1865, y la monografía acerca de *Ausías March y su época*, por D. Joaquín Rubió y Ors, premiada en los de Valencia en 1879.

lar una pasión verdadera y ardiente se encerró bajo una espesa armadura escolástica, viene directamente de la *Vita Nuova* y del *Convito*, con algo del *Cancionero* del Petrarca. La genialidad de Ausías le llevaba más al primero, aunque hiciese profesión y gala de imitar al segundo. Cierta gravedad filosófica, que á veces degenera en pedantesca, cierta mayor pureza y elevación en los afectos, la mayor importancia concedida á lo interno ó subjetivo sobre el mundo exterior y los elementos pintorescos, la preponderancia del análisis psicológico, y hasta cierta varonil y medio-ascética tristeza, alejan, á no poder más, á Ausías March de la escuela trovadoresca, de que todavía quedan vestigios en el Petrarca, y le afilian más bien entre los seguidores del cantor de Beatriz, con menos simbolismo y menos teología que Dante, y con más desiertos dentro del alma propia. Ha dicho Quadrado con profundidad y acierto que «Petrarca considera el amor en sus efectos, y Ausías en su esencia y origen.» Hay, pues, en Ausías una filosofía de la voluntad: ya lo vislumbraron sus antiguos comentadores y apologistas. Este es

El oro fino y extremado
En sus profundas venas escondido,

de que hablaba Jorge de Montemayor; el *lustre de las sentencias*, que reconocía el P. Mariana y ensalzaba el maestro de Cervantes, Juan López de Hoyos. Ya ha advertido un docto histo-

riador de nuestras letras[1] que «los cantos de Ausías March abundan en observaciones exactísimas bajo el concepto artístico, tales como la de la voluntaria fuerza con que obligan los objetos bellos, descrita en el canto de Amor, XIII, así como los orígenes de placeres y dolores mentales, á que hace referencia á la continua.»

Tan oportuna observación nos explica cómo pudo ser considerado, no ya en su tiempo, sino en el cultísimo siglo XVI, el cuerpo de las poesías de Ausías March como libro principalmente filosófico, en cuyo concepto le explicaba é interpretaba á su regio discípulo, el Obispo de Osma, don Honorato Juan, ilustre discípulo Luís de Vives. Rara fortuna, ciertamente, para alcanzada por un volumen de poesías, en su mayor parte eróticas. Pero ha de advertirse que ese erotismo es de especie tan sutil, mística y etérea, aunque aplicado al amor profano, que al paso que nada dice á los sentidos, y deja vacía de formas y colores la fantasía, ahíncase y penetra hondamente el poeta en la disección del alma enamorada, y se deleita con amarga fruición en arrancarse, ensangrentados, los pedazos de la propia carne.

Presuponiendo con Milá que Ausías es tan poderoso en la parte intelectual y afectiva, como escaso y pobre de invención fantástica, lo cual impide calificarle de *poeta completo*, aunque sea á toda luz un *gran poeta*, tratemos, no de estudiarle artísticamente ni de esprimir el jugo de

[1] Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española*, tomo VI, pág. 495.

sus versos, lo cual nos llevaría á otras partes de la filosofía, que no queremos tratar aquí, sino de exponer y enlazar algunos conceptos suyos de índole ético-estética, que nos han salido al paso en la lectura de sus versos.

La filosofía de Ausías, como la de Platón, es filosofía de amor, y el amor le descubre, fantaseando, los grandes secretos que oculta á los más sabios:

Fantasiant amor á mi descobre
Los grans secrets que als pus subtils amaga.
....

Para alcanzar esta revelación, semejante á la de Diótima, y por ella el bien y el perdurable deleite, y limpiar de sombras el entendimiento, lanza Ausías, semejante al filósofo antiguo, sus tesoros en la mar profunda, es decir, que se despoja de los que llama el mundo bienes y deleites:

Prenme n' axi com' aquel Philosoph
Qui per muntar al bé que no's pot perdre,
Los perdedors llançá en mar profonda,
Crebent aquells l' enteniment torbassen:
Jo per muntar al delit perdurable
Tan quant al mon gros plaer de mi llançe.
(Extramps— I.)

El amor es accidente y no sustancia, y sólo se nos da á conocer por sus efectos:

Accident es amor e no substança
E per sos fets se dona á nos coneixer.

Según de donde venga, así es su fuerza, y el poeta le compara con el viento, que, según los lugares por donde va pasando, viene caliente ó frío.

Segons d' hon part, axi sa força llança,
Si com lo vent segons les encontrades
Hon est passat, de si cal ó fret gita.
(Cants. de mórt.—I.)

Así el amor unas veces causa dolor, otras deleite, pero nunca le conocemos en sí mismo;

Amor es dat coneixer pels efectes....,

Su cantidad no tiene medida cierta. Grande ó pequeño es el amador, según sea la cosa amada, y su poder varía según el corazón en quien recae:

Gran es ó poch l'amador segons l'altre,
E poder pren amor, segons hon entra.

Pero ¿quién sabrá discernir cómo este amor reune en sí apetitos contrarios, y cómo lo finito aspira á lo infinito, cosa que parece que no cabe en las fuerzas naturales?

¿Mes qui sabrá d'est amor discernir
Com té units contraris appetits,
E lo finit volent los infinits,
Ço que no pot natura consentir?
(Cants d'amor, 86.)

Para explicarnos cómo el amor sujeta á un tiempo á su yugo cuerpo y alma, es preciso admitir

que nace de un poder superior y que participa de entrambos:

Ix d'un poder de tots participant.

Es cierto que, para Ausías, el amor más perfecto es el amor del puro espíritu, en términos que el que lo posee puede pasar por ángel entre las gentes; pero no á todos es dado conseguir tan alta depuración. En la mayor parte de los hombres (y el poeta mismo no se exceptúa del número), el sentimiento es mixto de carne y espíritu:

Aquell qui sent d' esperit pura amor,
Per angel pot anar entre las gents;
Qui d'arma y cos junts ateny sentiments,
Com perfet hom sent tota la sabor.

Admite Ausías la división escolástica del amor en *honesto* y *deleitable*, y enseña que ningún amor puede alcanzar deleite cumplido hasta que entre el cuerpo y el alma llegue á restablecerse la armonía:

Tot amador delit no pot atenyer,
Fins que lo cos e l'arma s'acorden.
(Cants d'amor, 97.)

Como se ve, el llamado platonismo de Ausías March muy rara vez invade los términos ontológicos: generalmente se mueve en una esfera antropológica, y no pasa más allá de la consideración de la doble naturaleza humana. El amor no es carne, pero domina y enseñorea la carne:

No es carn, é la carn mi enclina,
Entra por l'ull, é lo tot d'ella afina.
(Cants d'amor, 85.)

Á veces quiere persuadirse de que su amor es exclusivamente intelectual :

L' enteniment en vos amar m' empeny,
E no lo cos ab voler desbonest....

Pero para llegar á este intelectualismo ha necesitado emplear un grande y sutil trabajo de pensamiento; hasta despedir del alma el sentimiento vil y el deseo no virtuoso :

Tant he amat, que mon grosser enginy
Per gran treball de pensá es subtil,
Leixant á part aquell sentiment vil....
(Cants d'amor, 15.) [1]

Obliga, ciertamente, el amor; pero obliga con fuerza voluntaria. Oigamos á nuestro poeta, gallardamente traducido por Jorge de Montemayor:

No agradezcáis á amor haber yo amado,
Señora, aunque su fuerza no se niega;

---

[1] Jorge de Montemayor traduce así :

De puro amor mi ingenio se ha subido,
Y de grossero es vuelto delicado.
. . . .
Tan sabio llego á ser, que he dividido
El buen amor del malo y depravado.

Vid. (á falta de otra mejor edición) *Ausias March. Obras d'aquest poeta, publicadas tenint al devant las edicions de 1543, 1545, 1555 y 1560. Per Francesch Pelay Briz, acompanyadas de la vida del poeta, escrita per Diego de Fuentes, d'una mostra de la traducció castellana que d'ellas féu lo poeta Jordi de Montemayor, y del vocabulari que, pera aclarir lo original publicá Joan de Ressa : Barcelona, Roca, 1864, 4.°*

Agradecedlo á Aquel que os ha formado
Tan alta, que en valor ninguna os llega.
A un bello rostro un alma bella ha dado;
No como prisionera se la entrega,
Sino como á señora preeminente,
Que el apetito dome blandamente.

¿Y cuál es la causa primera de este amor? ¿Es, por ventura, la singular hermosura de la dama? No, responde, como por súbita iluminación, Ausías March: *es que encuentro en ella gran parte de mí:*

Pues quiere Amor que Amor en mí se extienda,
Por gran parte de vos que en mí he hallado,

ó como dice el texto catalán:

Puix amor vol qu' en amor tant m' estench
Per molta part de vos qui trob en mi,
Tanta é tal qu' en altra no trobí.
(Cants d'amor, XIII.)

Amor vale lo que vale el amador, como el sonido es según el órgano que le produce: por eso el ignorante no puede amar como el sabio:

Amor no val sino com l' amador.

Dios ha dado al poeta tal disposición, que su querer mira á solo amor. Ama al amor:

Deu m' ha donát tal disposició
Que mon voler esguarda sol amar....
Jo am amor.....
(36.)

En su amor se encierra su pensamiento, cono

ciendo, viendo y sintiendo; pero *siempre el saber va delante del querer:*

En vos pensant ma pensa es esclosa
. . . . .
Lo meu saber al voler vá devant.

(19.)

Lirio entre cardos (exclama en otra ocasión, dirigiéndose á su amada): lo que me hace amaros, no entra solamente por los ojos: mi pensamiento está en vos más que en mí, y mi deleite pasa por vos primero:

Mon pensament en vos es mes qu'en mi,
E mon delit per vos passa primer.

En la descripción de las tormentas del alma, el sombrío y áspero vigor de la frase de Ausías March no ha sido sobrepujado nunca. Unas veces siente dentro de sí una fuerza infinita que sobrepuja al deseo de amar;

Dins en mi sent una força infinida,
Tant qu'es pus fort que lo desig d'amor,

(52.)

y otras veces exclama con profunda ternura, digna de Garcilaso:

¿Hon es lo llocb bon ma pensa reposa?
¿Hon será bom que mon voler contente?
¿Hon es aquell delit quant jo pensava,
Esser amat de la que m'entenia?

(54.)

Per vos amar, del mon me coutentava,
De Déu é gents tot grat abandonava,
E vos havéu ma esperança escarnida.

(75.)

Las audacias de pensamiento y de estilo en Ausías March, llegan á extremos que su traductor no se ha decidido á arrostrar, velándolos discretamente con perífrasis, ó cambiando del todo el concepto. Así en el canto XIX llega á compararse con el Ser Supremo, que por su infinidad, no puede estar contento de ninguna cosa finita:

Si com aquell qui per sa infinitat
No pot esser de res finit content,
....
Axi Amor vos amant m'asegura,
Tot lo restant del mon me fá gran nossa.

Á veces le ciega la pasión, hasta hacerle decir que no quiere salir de este mundo en busca del soberano bien, y que agradece á Dios haberle puesto, en vida, delante de los ojos tanto bien y tan soberano deleite, en el cual le place para siempre hacer morada:

A mi no cal de aquest mon exir
Per en cercal aquell sobirán bé:
En vos es tot.....................
Grat fas á Déu com sens mort soferir,
Tinch tot mon goig davant de l'esperit,
Ell es aquell mon sobirán delit,
E lo darrér hon me plau romanir.

(34.)

Pero bien pronto, aun antes de los *Cantos de*

muerte y del *Canto espiritual*, suena en sus versos la voz del desengaño primero, y luego la del arrepentimiento:

Mare de Déu, hajes mercé de mi,
E fesme ser de ti enamorat;
De les amors que so passionat
Ya conecb cert que so més que mesqui.

(54.)

Busca entonces dentro de sí el antiguo amor, y no le encuentra:

Qui d'amor fuig, d'ell es encontrador;
E jo qui l'cercb dins mi, no l'be trobat.

(47.)

Al fin viene la muerte á renovar, y á la vez á transfigurar é idealizar, este amor, trayendo la depuración y la armonía, que el poeta venía persiguiendo en vano. Contempla ya el espíritu de su amada, sin el cuerpo, y siente el mismo deleite que hombre devoto que se acerca al templo:

Son esperit sin lo cos jo contemple,
Tant delit sent com l'bom devot al temple.

(*Cants de mort.—I.*)

Y aunque todavía enseña que, por estar tan unido el cuerpo con nuestra alma, ningún acto del hombre puede, con propiedad, llamarse simple:

Tant es unit lo cos ab la nostra arma,
Que acte en l'bom no pot ser dit bé simple;

ha llegado, con todo eso, á espiritualizar tanto su pensamiento, que se imagina que cuando su

amada vivía en carne mortal, él adoró su espíritu simple, y que ahora que vive fuera del siglo, la mayor y mejor parte de ella permanece en su ser todavía:

Si la que am es fora d'aquest segle,
La major part d'aquella es en esser,
E quant al mon en carn ella vivia,
Son esperit jo volgui amar simple.

Relativamente á su fama, nunca marchita, Ausias March ha influído poco en nuestros poetas amorosos, aun en los de su propia tierra. Sus formas tenían algo de áspero y selvático, su doctrina mucho de silogístico, su inspiración tanto de personal ó subjetivo, que se resistía á la imitación. Le destronó el Petrarca, á quien él había imitado alguna vez, aunque sin citarle como cita á Dante,

Segons lo Dante historial reconta;

el Petrarca, menos pensador, menos poeta, menos metafísico y menos apasionado que él, pero más literato y más hombre del Renacimiento, más variado de tonos, más lozano de imágenes, más colorista, más extenso que él y menos profundo [1].

[1] Aquí conviene dar sucinta noticia de ciertos tratados españoles de la Edad Media, relativos al *amor*, que por el nombre y fama de sus autores pudieran creerse útiles para la estética, pero que en realidad son ajenos de ella.

Entre las obras del famoso médico Arnoldo de Villanova (de quien hay larga noticia en el tomo I de mis *Heterodoxos*), se encuentra, con el núm. 37, un tratado *De amore heroico*, curiosísimo, aunque exclusivamente fisiológico. Define el amor «vehe-

mente y asidua cogitación sobre la cosa deseada, con confianza de obtener lo deleitable aprehendido de ella.» Y luego describe sus síntomas de este modo: «Entristécese el amante poco á poco, y busca las soledades. Su cara se extenúa día por dia, amortíguanse y escóndense sus ojos, y lloran por todo. En presencia del objeto de sus amores, se le alegra y enrojece el semblante, y el pulso se le anima. En ausencia del objeto amado, prorumpe en lágrimas y suspiros. Por último, el amor vence, sujetando el alma del amado; el corazón manda y la virtud claudica.» (Vid. ed. de Basilea, *apud Petrum Pernam*, 1585.) Es buena página de fisiología moral para escrita en el siglo XIII.

Entre las *Obras de D. Juan Manuel*, impresas por primera vez en el tomo de *Escritores en prosa anteriores al siglo* XV, conforme al códice famoso de la Biblioteca nacional, se encuentra cierto capítulo, *De las maneras del amor*, que el Sr. Gayangos da por tratado aparte, aunque el códice no lo indica, y que indudablemente es un apéndice del *Libro Infinido*, *Libro del Infante* ó *Libro de los castigos* (que de todos estos modos se llama el doctrinal de consejos y advertencias que compuso D. Juan Manuel para su hijo), puesto que en el último capítulo se anuncia en estos términos: *Et porque después que fiz este libro, me rogó fray Juan Alfonso vuestro amigo, quel' scribiese lo que yo entendía en las maneras del amor, en cómo las gentes se aman unas á otras.... assi lo porné en este libro.*

El tratado de amor de D. Juan Manuel más bien debiera llamarse tratado de amistad. «*Amor es amar home una persona solamente por amor, et este amor, do es, nunca se pierde nin mengua. Mas digoos que este amor yo nunca lo vi fasta hoy.*» Y luego enumera quince maneras de amistad, de las cuales la primera es *amor cumplido*, y la quincena *amor de engaño*. Del primero dice D. Juan Manuel: «*Yo nunca lo vi fasta hoy*»

Todos los biógrafos de D. Alonso de Madrigal, *estupor del mundo*, citan un *Tractado que fizo el muy sciente maestro en santa theologia, el Tostado, obispo de Ávila, estando en el estudio, por el cual prueba cómo al ome es necessario amar.* Así Nicolás Antonio, quien añade que había de él copias manuscritas en la biblioteca del Escorial y en la Colombina. Viera y Clavijo, en el declamatorio y poco sustancioso *Elogio* que escribió del Abulen-

se, llega á exclamar que «¡desgraciado del pecho frío que, al leer este tratado, no conciba respetuoso cariño á la memoria del Tostado!» Animado por estos elogios, busqué el libro del Tostado en la Biblioteca del cabildo de Sevilla, donde efectivamente le hallé al folio 66 de un códice marcado Aa—144—18, en el catálogo de Gálvez. Titúlase, en efecto: *Tractado que fizo el muy excelente maestro en sancta Theología é en artes Don Alfon, Obispo que fué de Avila, que llamaron el Tostado, estando en el estudio, por el qual se prueba por la Sancta Scriptura, cómo el ome es necessario que se turbe amar, é el que verdaderamente ama, es necessario que se turbe.»*

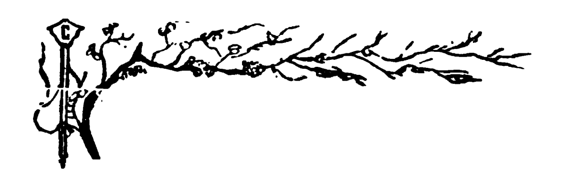
Empieza: «Hermano, reprendisteme porque amor de mujer me turbó, é por lo menos desterró los términos de la razón, de que te maravillas como de nueva cossa....» «Síguesse la prima conclusyon en que se prueba ser nescessario los omes amar á las mujeres.» Acaba: «Cá amé donsella, limpia, cuyo tálamo é fin de onesto matrimonio.... é non por fermossura ni á muy fermosa, por aquello que dise un filósofo.... non conviene al sessudo que case con fermosa mujer, porque se enamorarán muchos della.»

Por estos extractos se comprenderá lo que es el tal *Tractado*, del cual dudaría hasta que fuese obra del Abulense, á no verle en códices tan antiguos, autorizado con su nombre. Amador de los Ríos (tomo VI, páginas 293 á 295) sostiene, y con razón, que es obra distinta del *Breviloquio de amor é amicia*, contenido en un códice escurialense, y que parece ser un tejido de sentencias de Platón, Aristóteles, Cicerón y Séneca sobre la amistad desinteresada.

En la Biblioteca nacional de París (fondo español, 295) se conserva cierto códice en 8.º de 84 hs., que contiene, entre otros tratados, uno del *Amor*, atribuído (de letra moderna) á *Juan de Mena*, y muy semejante al primero del Tostado. Empieza: «*Fablar de amor más es lasciva cosa que moral*.... Por lo latinizado del estilo, bien pudiera ser de Mena. Define el amor, *medio de passión agradable, que pugna por fasser unas, por concordia de dulce nombre, las voluntades que son diversas por mengua de comunicación delectable*.» Poco después se cansa de filosofar, y traduce el *Arte* de Ovidio: «*Por ende vosotras, madres, fuyd de aquí con vuestras guardadas fijas*.... *Las vírgines dedica-*

das á Vesta, non me sea dada fe en esta parte....... É plega á Dios que las doctrinas que daré sean nuevas á vosotras; mas mucho temo que non vos puedo decir cossa, que el uso é experiencia ya non vos haya enseñado. Pues digo que entre las cosas que despiertan et atrahen los coraçones á bien querer, las principales virtudes es fermosura, vida conforme, dádivas é grande linaje é fabla dulce, anticipación en el querer, ocio, familiaridad, entrevenimiento de persona medianera, perseguimiento....» En otro pasaje define el amor *hábito electivo. «Lo segundo, que fermosura provoque al amante á bien querer, assí se demuestra: toda cossa perfecta es más noble é mejor que la imperfecta, é toda fermosura es más allegada á la perfección é más lejos que lo imperfecto. É por lo contrario, face la fealdad. Demás desto, los cuerpos celestiales, si fermosura no fuera más noble cosa é más de amar que fealdad, no fueran criados fermosos como son. Hay otra cosa que es indicio é señal en qualquier que cabe fermosura, que los elementos de que es elementada su forma, estaban concordes é amigables cuando le dieron bien compassada proporción.... Lo tercero, que la vida conforme atraya é provoque á bien querer manifiéstasse assí: Todas las cossas á que más nos damos, ó nos damos á ellas porque nos deleytan ó porque nos aprovechan: si porque nos aprovechan, assí las continuaremos, como si nos deleytassen, é de la continuación se nos seguirá deleite....»* Después de hablar de las causas del amor, trata de sus remedios y de las causas del aborrecer, y en esta parte apenas hace otra cosa que traducir á Ovidio. Este códice, que empieza con un compendio del libro de Vegecio de arte militar, ha mudado de numeración desde que yo le vi, y ahora aparece descrito con el núm. 102 en el excelente catálogo de mi amigo Morel-Fatio.





CAPÍTULO V.

DE LAS IDEAS ACERCA DEL ARTE EN LA EDAD MEDIA. —LAS POÉTICAS TROVADORESCAS, ASÍ EN CATALUÑA COMO EN CASTILLA.—LA TRADICIÓN TÉCNICA EN OTRAS ARTES.— EL POEMA DE LA MÚSICA DEL MONJE OLIVA.

Breve ha de ser necesariamente este capítulo. Si en las escuelas de filosofía de la Edad Media, así árabes y judías como cristianas, se conservaron más ó menos empobrecidas las ideas de la antigüedad acerca de la metafísica de lo bello, depurándose y fijándose algunas de ellas, del modo que vemos en Santo Tomás, las otras partes de la ciencia yacían en general y manifiesto abandono. No ya la física estética, ó estudio de lo bello en la naturaleza, que es invención moderna, sino la misma filosofía del arte y los estudios técnicos que de ella se derivan, apenas encuentran cultivadores, y aun éstos se limitan á extractar y resumir en áridos compendios ó en algún capítulo de los libros enciclopédicos, tan del gusto de aquella edad (inaugurados en Italia por Casiodoro, y entre nosotros por el Metropolitano Hispalense)

retazos brevísimos de las Instituciones de Quintiliano y del tratado de música de Boecio, que á su vez había extractado á Aristoxeno y á los pitagóricos griegos.

El arte propio y distintivo de la Edad Media se desarrolla, entre tanto, espontáneo y poderoso, acaudalándose con los despojos de la antigüedad, pero con absoluta independencia de las teorías, que no suele infringir en cuanto son principios de eterna verdad, pero que las más de las veces ignora.

Dos conceptos del arte, muy opuestos en verdad, pero que en algunos casos se dan la mano y trabajan de consuno para apartar el propósito del artista de la verdadera elaboración estética, parecen haber dominado en la mente de los poetas clérigos y letrados de la Edad Media, y en las artificiosas escuelas líricas que llamamos cortesanas ó trovadorescas. Es el primero el que pudiéramos llamar concepto *científico*, y consiste en la aspiración á cierto trascendentalismo moral y docente, que quita á la forma su valor propio, considerándola sólo como velo de altas enseñanzas. Es el segundo el que pudiéramos llamar concepto *técnico*, y reduce el arte á mero ejercicio mecánico, trabajo de sílabas, ejercicio gramatical, tema de retórica ó solaz de palacio. Presentaremos algunos ejemplos.

Con el título de *Setenario* se conserva, aunque incompleta, y en parte inédita todavía [1], en dos

[1] Excepto los capítulos que hay en las *Memorias de San Fernando*, del P. Burriel.

códices, uno escurialense y otro toledano, cierta especie de enciclopedia que el Rey Sabio formó, y que algunos han confundido malamente con las Siete Partidas. Al definir las siete artes liberales, se encuentra el siguiénte pasaje acerca de la Retórica, que reanuda la tradición de Quintiliano y San Isidoro:

«Retórica llaman á la tercer partida destas tres, que se entiende que enseña á fablar fermoso et apuesto, et esto en siete razones: *color*, *fermosura*, *conveniente*, *amorosa*, *en buen son*, *en buen continente*. Cá esto conviene mucho al que ésta arte usare: que cate que la razón que ovyere á desir, que la colore en manera que parezca bien en las voluntades de los que lo oyeren, et la tengan otrosy por fermosa, para cobdicialla, aprehendella, et saberla razonar. Et que se diga apuestamente, non mucho á pensar, nin mucho de vagar. Et que ponga cada razon allí do conviene, segunt aquello que quisiere fablar, et que lo diga amorosamente, non muy recio nin muy bravo, nin otrosy muy flaco, asaz en buen son, mesurado, non en altas voces. Et ha de catar que el continente que toviere, que se acuerde con la razon que dixere. Et desta guisa se mostrará por bien rasonado aquello que rasonáre, et moverá los corazones daquellos que lo oyeren para aducillos más ayna á lo que quisiere [1].»

En tiempo de D. Sancho IV el Bravo, herede-

[1] Publicó este pasaje Amador de los Ríos (tomo III de su *Literatura*, pág. 558). En la Biblioteca Nacional hay copia del *Setenario*, sacada por el P. Burriel del Códice de Toledo.

ro de la sabiduría de su padre, tradujeron, por mandato regio, el maestro Alonso de Paredes, físico del Infante heredero D. Fernando, y Pero-Gómez, su escribano, la famosa enciclopedia, compuesta en lengua francesa con el título de *Libro del Tesoro*, por el florentino Brunetto Latino, maestro de Dante. Aunque el libro de Brunetto pasó á nuestra lengua tal y como está en su original, sin aditamento alguno, debe hacerse memoria de él, por lo que pudo contribuir á la educación científica en Castilla. La tercera parte trata de la Retórica, que define «*sciencia de buena rason, que enseña é muestra ome á bien fablar.*» El autor ha aprovechado la *Retórica* de Aristóteles y la de Quintiliano, y desciende á preceptos y subdivisiones muy menudas.

Nunca he tomado muy por lo serio las repetidas salvedades morales que hace en su ingenioso y maleante libro el Archipreste de Hita; pero, si hemos de atenernos á la letra de tales protestas, habrá que convenir en que nuestro mayor poeta de los tiempos medios era desaforado partidario del arte docente, y de disimular la doctrina *sotto il velame degli versi strani.* «Escogiendo et amenudo con buena voluntad (dice) salvación et gloria del Paraíso para mi ánima, fis esta chica escritura en memoria de bien, et compuse este nuevo libro, en que son escritas algunas maneras é maestrías et sotilesas engannosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las quales, leyéndolas et oyéndolas homen ó mujer de buen entendimiento, que se quier salvar,

d'escoger ha, et obrar lo ha, et podrá dezir con el Psalmista: *Viam veritatis*.... Et ruego et conseio á quien lo viere et lo oyere, que guarde bien tres cosas.... lo primero, que quiera bien entendere bien judgar la mi intención porque la fis, et la sentencia de lo que y dise, et non al fes de las palabras, que, segund derecho, las palabras sirven á la intención, et non la intención á las palabras, et Dios sabe que la mi intención no fué de lo faser por dar manera de pecar, ni por mal desir, mas fué por reducir á toda persona á memoria de bien obrar, et dar enxiempro de buenas costumbres é castigos de salvación, et porque sean todos apercebidos é se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor.... Et compóselo otrosy á dar algunas lecciones é muestra de metrificar et rimar et con trovas et notas et rimas et decades et versos, que fis complidamente segund que esta ciencia requiere.»

Verdad es que luego su apicarada condición le hace echar á perder el fruto de tan saludables advertencias, porque, deseoso de asegurar á su libro el sufragio de toda clase de lectores, advierte con extraordinario candor que «como es humanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los consejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello, é ansí este mi libro á todo ome é mujer, al cuerdo et al non cuerdo, al que entendiere el bien et escogiere salvación, é obrare bien amando á Dios, otrosy al que quisiere el amor loco, en la carrera en que anduviere, puede cada uno bien decir: *Intellectum tibi dabo*.»

Todo esto parece broma y humorismo, y el mismo Archipreste no estaba muy seguro del fruto y utilidad que podía sacarse de su libro, cuando tanto recalca, y á veces con tan lindas comparaciones, la doctrina del *sentido esotérico*.

Es un desir fermoso, é saber sin pecado,
Rason más plasentera, fablar más apostado.
Non tengades que es libro necio de devaneo,
Nin creades que es chufa algo que en él leo,
Cá segund buen dinero yase en vil correo,
Ansí en feo libro está saber non feo.
El axenus de fuera más negro es que caldera,
Es de dentro muy blanco, más que la primavera.
Blanca farina está so negra cobertera,
Azúcar negro é blanco está en vil cannavera.
Sobre la espina está la noble rosa flor,
En fea letra yas saber de gran doctor,
Como so mala capa yase buen bebedor,
Ansí so el mal tabardo está buen amor.

. . . .

La bulra que oyeres, non la tengas en vil,
La manera del libro entiéndela sotyl,
Que saber bien e mal, desyr encobierto et donnegil,
Tú non fallarás uno de trovadores mil.
Fallarás muchas garzas, non fallarás un huevo,
Remendar bien non sabe todo alfayate nuevo;
A trovar con locura, non creas que me muevo.
En general á todos fabla la escritura,
Los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura,
Los mancebos livianos guárdense de locura,

. . . .

Do coydares que miente, dise mayor verdat,
En las coplas pintadas yase la falsedat.

. . . .

Fisvos pequenno libro de texto, mas la glosa
Non creo que es chica, antes es bien grand prossa,
Que sobre cada fabla se entiende otra cossa,
Sin la que se aliega en la rason fermosa [1].

En las poéticas de la escuela provenzal, de que luego hablaremos, en los prólogos de los Cancioneros, y hasta en documentos oficiales que autorizan los certámenes de la gaya ciencia, es común encontrar los más pomposos encarecimientos de la poesía como arte educador y civilizador, y como vehículo de las enseñanzas de la filosofía moral. Nada más expresivo en este punto que el privilegio concedido por D. Juan I de Aragón, *el amador de toda gentileza*, á Luís de Aversó y á Jaime March, para fundar en Barcelona el Consistorio del Gay Saber [2]. «Conocemos (dice el Rey) los efectos y la ciencia de este saber, que se llama ciencia *gaya* ó *gaudiosa*, y también arte de trovar, el cual, resplandeciendo con purísima, honesta y natural facundia, instruye á los rudos, excita á los desidiosos y á los torpes, atrae á los doctos, dilucida lo oscuro, saca á luz lo más oculto, alegra el corazón, aviva la mente, aclara y limpia los sentidos, nutre á los pequeñuelos y á los jóvenes con su leche y su miel, y los hace en sus pueriles años anticiparse á la modestia y gravedad de la cana senec-

[1] Cito por la edición de Rivadeneyra (*Poetas castellanos anteriores al siglo* XV, páginas 225 á 282).

[2] Publicó este famoso privilegio Torres Amat, en su *Diccionario de escritores catalanes*, según un manuscrito de la Colombina. (Vid. los artículos *March* y *Aversó*.)

tud, infundiéndoles, con versos numerosos, templanza y rectitud de costumbres, aun en el fervor de su juvenil edad, al paso que recrea deleitosamente á los viejos con las memorias de su juventud: arte, en suma, que puede llamarse «aula de las costumbres, socia de las virtudes, conservadora de la honestidad, custodia de la justicia, brillante por su utilidad, magnífica por sus operaciones; arte que da frutos de vida, prohibe lo malo, endereza lo torcido, aparta de lo terreno y persuade lo celestial y divino: arte reformadora, correctora é informadora, que consuela á los desterrados, levanta el ánimo de los afligidos, consuela á los tristes, y reconoce y nutre como hijos suyos á los que han sido criados á los pechos de la amargura, é imbuyéndolos en el néctar de su fuente suavísima, los hace, por sus excelentes versos, conocidos y aceptos á los Reyes y á los Prelados [1].»

[1] *Et ipsius scientiae quae uno amoris vocabulo gaya vel gaudiosa, et alio nomine inveniendi scientia nuncupatur, effectum et essentiam arbitrantes, quae purissimo, honesto et naturali nitens eloquio, rudos erudit, inertes excitat, ebetes mollit, doctos allicit, occulta elicit, obscura lucidat, cor laetificat, excitat mentem, sensum clarificat atque purgat, parvulos et juvenes haustu sui lactis melei plus nutrit et attrahit, faciens eos in puerilibus annis anticipare modestiam senectutis, et ante capescere mentem gravissimam, quam possit annorum aetate canescentem, numerosa edocens eos, ut in ipso aetatis juvenilis fervore mores legitime temperentur, Senes delectabili recreatione confovens*, etc., etc..... *Haec, nempe, quae morum, est aula, virtutum socia, honestatis conservatrix et custos, cujus utilitas lucet, magnificentia virtutis apparet, operatio arridet, fructuosa vitalia jubens, noxia probibens, errata dirigens, terrena removens, coelestia persuadens*, etc., etc.....

Estas y otras mil ponderaciones, no menos revesadas y altisonantes, contiene el privilegio del Rey Cazador, y las mismas, con poca diferencia, se repiten en otra carta real, expedida por don Martín el Humano, en 1398, en favor del arte que llama *gaya* ó *amena*.

Arte que tanto y como á porfía honraban los monarcas, no podía menos de infundir en el ánimo de sus cultivadores, sobre todo si habían salido de pobre y oscura condición, alta estimación de sí propios y del don que Dios les había otorgado. Así el ingenio allanaba las distancias, cumpliendo santa misión civilizadora, y podían sin mengua Maese Juan el Trepador y el sastre Antón de Montoro alternar en los solaces poéticos, sin desdoro ni rebajamiento propio, con los próceres de Villena y de Santillana ó con el ardido lidiador Stúñiga. No es de extrañar, pues, el ingenuo entusiasmo con que canta los loores del arte, ó (como ellos decían) ciencia, de la palabra rítmica, el converso Juan Alfonso de Baena, en el prólogo del copioso Cancionero que él recopiló y que lleva su nombre: «La Poetrya e gaya sciencia es una escriptura é compusicion muy sotil é byen graciosa, é es dulce é muy agradable á todos los oponientes é rrespondientes della é componedores é oyentes, la qual sciencia e avisacion é dotrina que della depende es avida é rrecebida é alcanzada por gracia infusa del Señor Dios que la da é la embya é influye en aquel ó aquellos que byen é sabya é sotyl é derechamente la saben fazer é ordenar é componer é limar é escandir é

medir por sus pies é pausas, é por sus consonantes é syllabas é acentos, é por artes sotiles é de muy diversas é singulares nombranzas, é aun assymismo es arte de tan elevado entendimiento é de tan sotil engeño, que la non puede aprender nin aver nin alcanzar, nin saber bien nin como debe, salvo todo ome que sea de muy altas é sotiles invenciones, é de muy elevada é pura discrecion, é de muy sano é derecho juysio, é tal que aya visto é oydo é leydo muchos é diversos libros é escripturas, é sepa de todos lenguajes, é aun que aya cursado cortes de Reyes, é con grandes señores, é que aya visto é platicado muchos fechos del mundo, é finalmente, que sea noble fidalgo é cortés é mesurado é gentil é gracioso é polido é donoso é que tenga miel é azúcar é sal é ayre é donayre en su rresonar, é otrosy que sea amador, é que siempre se prescie é se finja de ser enamorado, porque es opinion de muchos sabios que todo ome que sea enamorado, conviene á saber, que ame á quien deve é como deve é donde deve, afirman é disen quel tal de todas buenas dotrinas es dotado.»

Si en Juan Alfonso de Baena predomina la consideración de los primores externos de la poesía, en el famoso *Proemio* del Marqués de Santillana al Condestable de Portugal impera la gravedad dogmática y el sentido trascendental, ético y docente. La poesía es para el egregio señor de Hita y Buitrago, «un celo celeste, una affection divina, un insaciable cibo del ánimo, el qual, assy como la materia busca la forma é lo

imperfecto la perfeccion, nunca esta sciencia de poesía é gaya sciencia se fallaron sinon en los ánimos gentiles é elevados espíritus.... ¿É, qué cosa es la poesía (que en nuestro vulgar *gaya sciencia* llamamos) sinon un fingimiento de cossas útiles, cubiertas é veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas é scandidas por cierto cuento, peso é medida? É ciertamente, muy virtuoso Señor, yerran aquellos que pensar quieren ó decir, que solamente las tales cossas consistan ó tiendan á cossas vanas é lascivas, que bien como los fructíferos huertos abundan é dan convinientes frutos para todos los tiempos del año, assy los omes bien nascidos é dottos, á quien estas sciencias de arriba son infusas, usan daquellas é del tal exercicio, segunt las edades. É si por ventura las sciencias son desseables assy como Tulio quiere, ¿quál de todas será más prestante, más noble ó más dina del hombre? ¿ó quál más extensa á todas especies de humanidat? Ca las escuridades é cerramientos dellas, ¿quién las abre, quién las esclaresce, quién las demuestra é face patentes, sinon la eloqüencia, dulce é fermosa fabla, sea metro, sea prosa [1]?» Prueba luego la excelencia de la poesía por su antigüedad y uso en la Sagrada Escritura.

De las artes poéticas de la escuela provenzal apenas debe hacerse aquí mención, sino por el

[1] *Obras del Marqués de Santillana*, ed. de Amador de los Ríos (Madrid, 1852), págs. 1 á 18.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, ed. de Pidal (Madrid, Rivadeneyra, 1851), pág. 9.

título que les damos. En general, son puras artes métricas, reducidas á la parte mecánica de la versificación. Otras veces llegan á ser tratados más ó menos completos de gramática, ó diccionarios de rimas. Su valor filológico es tan grande, como ninguna su importancia estética, á no ser para comprobar el grado extraordinario de refinamiento á que habían llegado en las escuelas de trovadores las formas más externas de la poesía, con mengua del contenido propio de la misma.

Fuera del *Donato provenzal* que Hugo Faidit compuso á principios del siglo XIII, y que es gramática pura, como lo anuncia ya su título, tomado del gramático latino más popular en la Edad Media, el primer código ó doctrinal poético de la escuela provenzal, fuente de todos los restantes, es obra de un español, Ramón Vidal de Bezaudún ó Besalú, el cual, sin embargo de ser su nativa lengua la catalana, hace singulares esfuerzos para escribir con pureza acrisolada en el idioma de los trovadores occitanos, y, como ha observado discretamente Milá y Fontanals [1], está, respecto de la lengua provenzal, en una posición semejante á la de Capmany respecto del castellano. El libro de Ramón Vidal, conocido con el título de *Regles ó dreita maniera de trobar* [2], fuera de la parte gramatical,

[1] Milá y Fontanals, *De los trovadores en España. Estudio de la lengua y poesía provenzal.* Barcelona, Verdaguer, 1861, página 326.

[2] Publicada por Guessard, juntamente con el *Donato (Grammaires provençales*, París. 1839-49. Segunda edición,

que versa especialmente sobre la declinación y conjugación, encierra algunas observaciones generales y muy agudas sobre la práctica literaria. «Como yo, Ramón Vidal, he visto y conocido que pocos hombres saben ni han sabido la derecha manera de trovar, quise hacer este libro para dar á conocer cuáles entre los trovadores han trovado mejor y han enseñado á los que quieren aprender la derecha manera de trovar. Y si le he alargado en cosas que podrían más brevemente decirse, no os maravilléis, porque vi y conocí que muchos han caído en error por causa de la nimia brevedad. Y si algo falta ó en algo he errado, bien puede ser por olvido, porque yo no he visto ni oído todas las cosas del mundo, ó por debilidad de mi pensamiento.»

Sostiene su editor Guessard que Ramón Vidal, á diferencia de Faidit, es un literato, un crítico, en el sentido moderno de la palabra. Difícil es concederlo, por más que con la ingeniosa pasión de quien saca á luz un monumento antiguo, pretenda defenderlo Guessard, que quiere descubrir en el gramático catalán pensamien-

1859). Ramón Vidal fué el primero en aplicar á la lengua provenzal (no á la catalana, como erradamente piensan algunos) el nombre de lemosina: «*Nenguna parladura es tan natural é drecha del nostre lenguatje com aquella francesa del Lemosí e de totas aquellas terras que entorn li están ó son lur vesinas.* (En otros textos añade *et de Proenza, et d'Alvergna, et de Caersim,* excluyendo siempre á Cataluña), *perque ieu vos dic que quan ren parlarai de Lemosis, que totas estas terras entendas. E tot l'ome que en aquellas son nat ni norit, an la parladura natural é drecha*.

tos dignos de Horacio y de Boileau, sobre la facilidad de la crítica y la dificultad del arte; sobre la necesidad de no mutilar el conjunto de una obra artística, sino de aceptarla en su integridad con todas sus cualidades y defectos; sobre la popularidad del canto entre todas las clases de la sociedad, etc. Lo que sí suele tener Ramón Vidal son agudezas satíricas, que parecen bien en todos tiempos: «En este saber de trovar suelen engañarse los trovadores, y os diré por qué. Los oyentes que nada entienden, cuando oyen un buen cantar, hacen como que le han entendido, porque piensan que los tendrían por hombres de poco más ó menos si dijesen que no lo entendían, y así se engañan á sí mismos, porque una de las mayores muestras de juicio que pueden darse en el mundo es la que da el que pregunta y quiere aprender lo que no sabe. Y los que lo entienden, cuando oyen á un mal trovador, por cortesía le alaban su cantar, y si no se lo alaban, al menos no se lo quieren censurar, y así son engañados los trovadores, porque una de las mayores excelencias de este mundo consiste en saber alabar lo que es digno de alabanza, y censurar lo que merece censura.»

Ramón Vidal no usa nunca el nombre de *Gay Saber*, característico de la escuela tolosana, débil, tardío y artificioso remedo de la poesía provenzal, cuya vitalidad había desaparecido después de la guerra de los Albigenses.

Un siglo entero separa la *Dreita maniera de trovar* de las *Leys d'amor* ó *Flors del Gay Saber*,

ordenadas por Guillermo Molinier, y aprobadas por el Consistorio poético de Tolosa, de que él era Canciller, en 1356; abultada compilación, que luego se extractó repetidas veces, y fué como el doctrinal de las pedantescas justas y certámenes con que se intentó galvanizar un cadáver de gloriosísimo nombre. *Stat magni nominis umbra* [1].

Entre los compendios de la obra de Molinier hay algunos de procedencia española, y aun pudiera sostenerse que cierta poética intitulada *Espejo de trovar (Mirall de trovar)*, de Berenguer de Noya, es anterior á las *Flores*, que Noya no parece haber aprovechado. Algunas palabras del prólogo del *Espejo* mostrarán su carácter y distribución. «Así como el hombre mira su faz en un espejo, así puede ver y recordar en este pequeño escrito la manera de trovar, ó de rimar

1 Vid. Milá, *Trovadores* (pág. 477). En el Archivo de la Corona de Aragón hay un excelente códice de las *Leys d'amor* procedentes del monasterio de San Cugat del Vallés, y que parece haber sido el mismo que perteneció al Rey D. Martín. Las *Flors* han sido impresas por Graciano Arnould, Tolosa s. a. hacia 1847.

De las restantes artes poéticas (fuera del *Torcimany*, de Luís de Aversó) se guardaba un códice (descrito por Villanueva, *Viaje Literario*, XVIII, págs. 203 á 233) en el convento de Carmelitas descalzos de Barcelona; pero esta preciosidad se perdió, como otras muchas, en las vandálicas escenas revolucionarias de 1835. Afortunadamente se conserva una copia lujosa en nuestra Biblioteca Nacional, entre los libros que fueron del Marqués de la Romana.

Vid. para más extensa noticia y análisis un estudio de Milá y Fontanals (*Antiguos tratados de Gaya Ciencia*), en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, y otro de Paul Meyer, en la *Romania*.

ó de versificar..... La primera parte es de *verset* (introducción versificada). La segunda trata del alfabeto. La tercera de las figuras. La cuarta de los vicios que han de evitarse. La quinta de los colores retóricos aprobados en el trovar.»

De Guillermo Vedel, de Mallorca, citado por D. Enrique de Villena como autor de una *Suma Vitulina*, no queda más que el nombre; pero poseemos las *Reglas* de Jofre de Foxá, *Monje negro*, según el mismo Villena, las cuales tampoco son compendio de las *Leys d'amor*, sino de la *Dreita maniera*, de Ramón Vidal, que Foxá extractó por orden del Rey D. Jaime I de Sicilia y II de Aragón, con objeto de que, «los que no entienden de Gramática, pero son de sutil y claro ingenio, puedan mejor conocer y aprender el arte de trovar.» Según Foxá, ocho cosas deben guardarse en este arte: «razón, manera, linaje, tiempo, rima, caso, lenguaje y artículo.»

Entre los que realmente son compendios de Molinier, hay que citar el de Castellnou, uno de los siete mantenedores del Consistorio de Tolosa, que dirige su obra á D. Dalmau de Rocaberti, hijo del vizconde del mismo título. Trata «del conocimiento de los vicios que pueden acaecer en los dictados del *Gay Saber*, así fuera de sentencia como en sentencia.» Sigue casi literalmente, fuera de algunos ejemplos, el texto de las *Flores*, en los tratados que extracta, abreviándole siempre [1].

[1] Hay una copia antigua del Castellnou en la Biblioteca provincial de Barcelona. (Vid. Milá, *Trovadores*, pág. 488.)

Del mismo Castellnou se conservan ciertas glosas críticas ó censorias, y no poco duras, sobre una poética ó *Doctrinal de Trovar*, en verso, compuesta por Ramón Cornet. Milá, guiado por plausibles conjeturas, se inclina á creer que este comentario ó glosa ha de ser anterior á 1358, y anterior también al extracto que Castellnou hizo de las *Leys d'amor*. Una de las proposiciones que Castellnou censura en Cornet es haber dicho que *la retórica enseñaba á hablar en buen romance*, confundiéndola así con la gramática:

Faray un doctrinal
Ab retborica tal,
Que bo romans demostre.

«Mal dicho (anota Castellnou), porque la retórica no enseña á hablar bien en romance, sino á hablar bien.»

Jaime March y Aversó, los dos fundadores del Consistorio de Barcelona en tiempo de don Juan I, enriquecieron esta ya numerosa bibliografía (en la cual prescindimos de todos los tratados no españoles) con sendos Diccionarios de rimas, acompañados de ciertos prolegómenos. Titúlase el de March [1]: *Libre de concordances, de rims é de concordans appellat Diccionari*, y lleva la fecha de 1371. El de Aversó [2] se llama

[1] Hay un códice en la Colombina, ya citado y extractado por Cerdá y Rico en las notas al *Canto del Turia*, de Gil Polo. (Pág. 487.)

[2] No está en el manuscrito de la Romana; pero sí en la Biblioteca del Escorial, M.—1.º—3. Parece borrador autógrafo.

Torcimany, esto es, *Truchimán* ó *intérprete*. El autor pondera así las virtudes de la *Gaya ciencia*: «Y esta ciencia, si es bien aprendida, hace en el hombre que la sabe bien, tres efectos principales: el primero es que afina el entendimiento; el segundo, que adoba la sutileza; el tercero, que apura el ingenio, y le hace emplearse en gloria y honor de la Santísima Trinidad, de la gloriosa Abogada de los pecadores Nuestra Señora Santa María, y en la corrección de los males entre los hombres del mundo.» Es el más independiente de los preceptistas enumerados, y, al revés de Ramón Vidal, hace gala de no usar la lengua trovadoresca, sino la suya materna catalana. *Car pus jo son catalá, nom dech servir d'altre lenguatje sino del meu.* Esta independencia se nota también en otras cosas; y aunque Aversó, como todos, cita y extracta á las veces las *Leys d'amor* y el libro de Ramón Vidal, aparece influído ya por las retóricas clásicas, principalmente cuando habla de la invención. Como todos los preceptistas catalano-provenzales, considera la poesía como ciencia que puede adquirirse y enseñarse á fuerza de trabajo y razonamiento, ni más ni menos que otra cualquiera.

De estas poéticas de trovadores son eco y reproducción fiel las que se escribieron en Castilla durante el siglo XV. Inestimable sería para la historia de la lengua el *Arte de trobar* de D. Enrique de Aragón ó de Villena, si se hubiese conservado íntegro; pero desgraciadamente no poseemos más que un extracto, que formó tumultuariamen-

te algún curioso, é imprimió Mayans en los *Orígenes de la lengua española*. (Madrid, 1737 [1].) «Por la mengua de la sciencia (dice D. Enrique), todos se atreven á hacer Ditados, solamente guardada la igualdad de las sílabas y concordancia de los bordones, según el compás tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera á la ríthmica doctrina, é por eso non es fecha diferencia entre los claros ingenios y los oscuros.» Este principio parece anunciar más altos propósitos que los que eran comunes en las artes métricas provenzales, que D. Enrique conocía y cita una por una, aunque con cierta inexactitud cronológica, mostrándose muy leído y empapado en ellas; pero lo cierto es que la parte que conocemos de su obrilla no encierra precepto alguno general, ni responde de ningún modo al alto concepto que él da de la ciencia, tomándole de Gualtero Burleigh. «Complida orden de cosas inmutables y verdaderas.» Las curiosidades que el extracto encierra, son todas históricas ó gramaticales.

La *Gaya de Segovia*, ó *Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores* [2], recopilada por Pero Guillén de Segovia, fecundo trovador del tiempo de Enrique IV y de los Reyes Católicos, no es más que un diccionario de rimas, semejante al de Jaime March, aunque con

[1] Vid. en la nueva edición (Madrid, Suárez, 1873), páginas 269 á 284. D. Enrique dirigió su trabajo al marqués de Santillana.

[2] Estaba antes en la Biblioteca del Cabildo de Toledo, y hoy está en la Nacional de Madrid.

exclusiva aplicación á la lengua castellana. Contra la costumbre de esta clase de obras, el proemio no contiene la menor indicación teórica, no ya de estética, sino ni siquiera de gramática; es meramente un panegírico del Arzobispo Carrillo, Mécenas del autor.

Todavía subsiste la tradición provenzal, mezclada con dejos y reminiscencias italianas, y visible influjo clásico, en el *Arte de trovar* de Juan de la Encina, que sería el último de los trovadores castellanos, si después no hubiese florecido Castillejo. Esta poética, que anda al principio de varias ediciones de su *Cancionero*, está en prosa, y se divide en nueve capítulos breves. En el primero trata del nacimiento y origen de la poesía castellana, atribuyendo el origen de la rima á los himnos de la Iglesia. Vueltas las miradas á Italia, afirma haber habido en aquella región *muy más antiguos poetas que en la nuestra, así como el Dante é Francisco Petrarca é otros notables varones, que fueron antes é después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias, el qual hurto, según dize Virgilio, no debe ser vituperado, mas digno de mucho loor, cuando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer. E si queremos argüir de la etimología del vocablo, si bien miramos, trovar vocablo italiano es, que no quiere decir otra cosa trovar, en lengua italiana, sino hallar. ¿Pues qué cosa es trovar en nuestra lengua, sino hallar sentencias é razones é consonantes é pies de cierta medida adonde las incluir é encerrar? Así*

que concluyamos, luego, el trovar haber cobrado sus fuerzas en Italia, é desde allí esparcídolas por nuestra España, adonde creo que yá floresce más que en otra ninguna parte.»

Al concepto de *ciencia,* que tradicionalmente aplicaron á la poesía los provenzales, sustituye Juan del Enzina el de arte y estudio experimental «*observaciones sacadas de la flor del uso de varones doctísimos, é reducidas en reglas é preceptos,*» como en la Poética de Aristóteles. El Renacimiento penetra por todos lados en la poética de Enzina, aunque amalgamándose á veces de extraño modo con las tradiciones provenzales. Comprende que el título clásico de poeta vale más que el de trovador, y escribe que «*quanta diferencia hay de señor á esclavo, de capitán á hombre de armas subjeto á su capitán, tanta hay de poeta á trovador.*» Exige por primer requisito en el poeta el ingenio, y tras de él la locución; advierte que los preceptos de la Retórica antigua son comunes al orador y al poeta, y aconseja á éste la lectura de los historiadores y poetas latinos, italianos y de la propia lengua. Y aun en la parte métrica procede con ciertas aspiraciones clásicas, solicitando en el poeta entendimiento, no ya de los géneros de versos, sino de los pies y de las sílabas y de la cuantidad de ellas, y cuáles son largas y cuáles breves. Lo demás que Juan del Enzina enseña, es arte de versificación, discreto aunque muy breve, y sazonado con rasgos de buen sentido, tan galanamente expresados como éste: «Las galas y colores poéticos del trovar, no

las debemos usar muy á menudo, que el guisado con mucha miel, no es bueno, sin algún sabor de vinagre [1].»

Á esto se redujo en la Edad Media el estudio técnico de la poesía. De otras artes es inútil hablar todavía, porque sus procedimientos no se habían reducido á sistema ni ordenación científica, y se trasmitían exclusivamente por el ejemplo y por la enseñanza oral ó por el aprendizaje de taller. Sólo la música tenía cierta especie de teoría escrita, basada en el libro de Boecio y en las *Etimologías* de San Isidoro. Así nos lo muestra el poemita de Oliva, monje de Ripoll en el siglo XI, descubierto por el P. Villanueva, que dió alguna noticia de él en su *Viaje literario* [2]. Oliva, á ruegos de otro monje, llamado Pedro [3], exornó

[1] Del *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, se conocen, entre otras ediciones, éstas: Salamanca, 1496; Burgos, por Andrés de Burgos, 1505; Salamanca, por Hans-Gysser, 1507; id., 1509; Zaragoza, Jorge Coci, 1516. Del *Arte de trovar* da bastante noticia Luzán (*Poética*, 2.ª ed., tomo I, páginas 36 á 41).

[2] Tomo VIII (Valencia, 1821), páginas 57 y 58. El códice se hallaba entonces en Santa María de Ripoll.

[3] Así lo indican los últimos versos reproducidos por Vilanueva:

Iam nunc, Petre, tibi placeant versus monocordii,
Quos prece multimodâ monachus tibi fecit Oliva.
Hic, Petre, mente pia frater te poscit Oliva,
Emendes recte quod videris esse necesse.

Como las palabras de Villanueva son poco precisas, han creído algunos, y entre ellos el Sr. Amador de los Ríos (*Historia de la literatura*, tomo II, pág. 239), que el poema *de la Música*

el libro de Boecio *De música*, con un prólogo métrico reducido á explicar los ocho tonos admitidos por los maestros antiguos:

Maiores tropos veteres dixere quaternos,
Omnibus ac proprios istis posuere minores.
Tertius at quartum fert primus jure secundum,
Sextum nam quintus, octavum septimus ambit.
Maior in ascensu cordas sibi vendicat octo,
Finali a propria, et quinis descendit ab ipsa.

De arquitectura no se escribió en España libro anterior al diálogo de las *Medidas del romano*, de

de Oliva era cosa de más importancia; y distinta del prólogo que puso al tratado de Boecio. Pero, á mi ver, del texto de Villanueva se deduce lo contrario, pues sólo indica que después del *prólogo* (que es de Oliva), y de la obrilla *de Música* (que es la de Boecio), se encuentran varias hojas misceláneas, y al fin esta especie de suscripción, de la cual legítimamente sólo puede inferirse que Oliva fué el *copiante* del tratado de Boecio, por orden de otro Oliva famosísimo, Obispo de Vich, á quien algunos han confundido con el nuestro, hasta que Villanueva los distinguió:

Sede sedens divâ comes, abbas, praesul Oliva,
Rimans cum studio quid musicet eufona Clio,
Me fore delegit, Arnaldus jussa peregit,
Qui jussus peragit quidquid laudabile sentit.
Gualterus vero de fonte regressus ibera,
Formis signavit, numeris signata probavit.

Si no entiendo muy mal, esto parece indicar que un tal Gualtero trazó las figuras geométricas, que sin duda tendrá el códice, y puso además la notación musical.

Queda noticia de un tratadito (debe ser enteramente práctico) *de Musica instrumentali*, compuesto por el maestro Fernando del Castillo, ciudadano de Barcelona, llamado comúnmente

Diego Sagredo, capellán de doña Juana la Loca, restaurador y compendiador de la doctrina del que llama *nuestro Vitrubio*, aprendida por él en Italia. Ninguno de los estilos arquitectónicos que precedieron al del Renacimiento en nuestra patria ha dejado monumentos escritos. ¿Y cómo había de suceder otra cosa, si la misma historia de nuestros arquitectos en esas edades es un desierto, á pesar de las investigaciones de Llaguno, de Ceán y de los modernos? Ni siquiera conocemos la organización interna y gremial de los cuerpos de artífices, cuya gloria se ha abismado,

por su oficio *Lo Raborer* (El cuchillero). Le halló el P. Villanueva con otros tratados de Música en un códice de los Padres Capuchinos de Gerona. (*Viaje literario*, tomo XIV, pág. 176.) Comenzaba así:

«*Sequitur ars pulsandi musicalia instrumenta edita a magistro Ferdinando Castillo, communiter dicto «Lo Raborer,» Hispano nunc vivo et civi pulcherrimae civitatis Barchinonae, anno salutis aeternae 1497, 25 die Augusti.*» En el prólogo se explica el seudónimo de su autor «*propter suam artem quotidianam ...*» «*Sed iste magister Ferd. posuit istam suam artem in vulgari, quod non ubique est idem, et quia latinum est communius idioma, ego pono in latino.*»

Á este tratadito sigue otro, también puramente práctico, que comienza:

«*Sequitur ars de pulsatione lambuti* (el laud) *et aliorum similium instrumentorum, inventa a Fulan mauro regni Granatae.*»

Al moro autor de esta obra se le llama «inter Hispanos citharistas laude dignus.»—Al final escribe: «*Omnia ista de pulsatione lambuti ego habui a fratre Jacobo Salvá, Ordinis Praedicatorum, filio den Bernoy de Linariis, dioc. Barch. qui charitate devinctus revelavit mihi ista.*»

Otros tratados semejantes á éstos debió haber; pero la falta de ideas generales que en los pocos que conocemos se advierte, los excluye de nuestra historia.

por decirlo así, en la de las obras maravillosas que construyeron.

La historia de nuestra arquitectura está escrita en las piedras, no en los libros. Pertenece á la historia del arte, no á la historia de la ciencia del arte. Trabajábase con sublime inconsciencia, y los procedimientos técnicos se derivaban de maestros á discípulos por aprendizaje de cantería y andamio, aunque hoy sólo por inducción sacada de las mismas obras puede conjeturarse cuáles fueron.

De lápidas sepulcrales, de libros de cuentas y de contratas pueden sacarse nombres de maestros de obras y alarifes: y se disputará eternamente sobre la patria de ellos; pero es condición de este arte, el más colectivo y el más impersonal de todos, poner en sus enormes masas el sello, no de un hombre ni de una escuela, sino de una civilización entera. ¿Qué significa el nombre del maestro Mateo, ó el de *Petrus Petri*, ó el de Juan de Colonia, al lado de los prodigios artísticos de Compostela, de Toledo y de Burgos? Semejante en esto á la legítima poesía épica, toma la arquitectura de las épocas creyentes al artífice como mero instrumento, como ejecutor casi pasivo, y si no borra su nombre, le relega á uno de los ángulos más escondidos de su creación, al rincón donde yace su sepultura. Un soplo de inspiración común levanta el alma de estos hombres rudos y simples, y les sirve de estética; la fe, de la cual participan con el pueblo, les da alas: se imitan y se copian unos á otros sin menoscabo de su ori-

ginalidad, porque la savia primitiva sigue corriendo mientras el espíritu no se extinga. Cuando toman posesión de la fábrica, se les entrega una dobla de oro, y se les dice: «Recibidlo en señal de vuestro trabajo, y como protesta y seguridad de que el Señor Dios, en cuyo honor y gloria se empieza á edificar esta iglesia, suplirá lo demás á preces de su gloriosa Madre [1].» Este era todo su Vitrubio: lo demás lo aprendían mientras cortaban piedra.

No se escribieron los cánones de la arquitectura ojival, como no se habían escrito los de la románica ni los de la bizantina, y sólo *a posteriori* nos es dado hoy rastrear sus leyes. De la misma manera todavía hoy aguarda la singular arquitectura de los árabes españoles, no ya quien investigue sus orígenes asiáticos ó africanos envueltos todavía en densa noche, y tarea para muchas generaciones de eruditos, sino quien ponga en su punto el carácter maravillosamente científico de su ornamentación, hasta en los más menudos detalles, y «aquella minuciosa red geométrica, dentro de la cual se razona el tamaño de cada uno de los elementos arquitectónicos, co-

[1] *Dedi duplam unam auri in auro, dicens haec verba magistro Joanni aedificatori principali praedictae capellae: accipite in signum vestri laboris, et in protestationem quod Dominus Deus ad cujus gloriam et honorem ecclesia et cappella ista fundari incipit, implebit residuum ad preces gloriosae Virginis Matris suae.* (Documento de la catedral de Calahorra, citado por Ceán en las adiciones á Llaguno. (*Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración.* Madrid, en la imprenta Real, año 1829: tomo I, pág. 127.)

menzando por la planta [1].» Perdido el módulo clásico, este nuevo sistema de proporciones penetra durante la Edad Media en los más diversos estilos, levantando otro Vitrubio no escrito sobre las ruínas del olvidado Vitrubio, y otras medidas enfrente de las medidas *del Romano*. Un mecanismo perfectísimo, verdadero lujo de labor técnica, suple en las construcciones de los árabes al arranque genial de la fantasía, de que en realidad carecen. Nada inventan, ni el capitel, ni el arco de herradura, ni siquiera los elementos del ornato, pero en él triunfan y con sus caprichosas hermosuras se deleitan.

De otras artes nada hay que decir hasta el tomo siguiente. La escultura no tiene en la Edad Media vida propia, y aparece sólo como un accesorio de la arquitectura. El cantero que entendía en obras de *mazonería* era, las más veces, el mismo que labraba estas efigies ó accidentes de ornamentación, informe y rudo trasunto de antiguas imágenes al principio, parte armónica luego de un conjunto original y superior que llamamos *catedral*, poema el más espléndido de los siglos medios [2]. Á sus proporciones se subordina la estatua, que tarda mucho en romper las cadenas de

[1] Vid. *Discurso leído ante la Real Academia de San Fernando, en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño* (Madrid, 1880, pág. 19), el cual alude á trabajos inéditos, sin duda muy originales é importantes, de nuestro común amigo D. José Fernández Jiménez.

[2] Sobre la escultura española en la Edad Media, véase el *Discurso de recepción de D. Manuel Oliver y Hurtado, en la Academia de San Fernando* (1831).

la imaginería, y no se emancipa, ni siquiera con el Renacimiento de pisanos y sieneses en el siglo XIII. Por bellas, por admirables que sean algunas estatuas sepulcrales del siglo XV, no cabe dudar que el arte que las produce es todavía siervo de otro arte mayor, dentro del cual, y no en sí mismo, tiene su razón estética.

Tampoco la pintura propiamente dicha alcanza entre nosotros valor propio antes del siglo XV, y aun entonces se arrastra oscuramente, influída muy de cerca por ejemplos extraños, ya de Italia, ya de Flandes. Poco más que los nombres y alguna tabla solitaria, rica de expresión y pobre de dibujo, tenemos de Alfón, de Sánchez de Castro, de Juan de Borgoña, de Medina, de Juan Núñez y de Pedro de Córdoba, casi oscurecidos por los grandes vidrieros de aquel siglo. El arte vive todavía á la sombra de la catedral, y es tan poderosa la virtud de la arquitectura, aun en los tiempos de su decadencia, que absorbe y casi anula cuantos elementos se le acercan [1]. De teorías y doctrinales no es posible hablar hasta el siglo XVI. La pintura no tiene entre nosotros preceptistas anteriores á Céspedes, Guevara y Francisco de Holanda: á lo menos, yo no los conozco [2].

[1] Véase para toda esta época, que termina con Alonso del Rincón, pintor de los Reyes Católicos, el *Diccionario* de Ceán Bermúdez.

[2] Incluyendo, como incluyen hoy la mayor parte de los autores, entre las artes secundarias la *saltación* ó danza y la jardinería, creo que no debe parecer temerario ni absurdo incluir también ciertos ejercicios corporales y caballerescos de la

Edad Media, que contienen, á no dudarlo, elementos estéticos, y llegan á ser en algunas ocasiones verdaderas pantomimas. Tales son la destreza en el manejo de ciertas armas, y sobre todo la manera española de equitación, que se conoce con el nombre de *jineta*, ejercicios uno y otro mucho más de gallardía que de fuerza, y en los cuales predomina más el deseo de mostrar el garbo y gentileza de la persona que un fin prosaico de utilidad ó de defensa; esto sin contar con el auxilio indirecto que la esgrima, la lucha y la equitación prestan á otras artes superiores, desarrollando y realzando la figura humana. De todas estas artes, así como de la danza, hay impresos en castellano muchos y muy raros libros, grande objeto de codicia para los bibliófilos, y curiosos para el observador de la lengua y de las costumbres. Casi todos pertenecen al siglo XVI, y allí se dará alguna noticia de ellos, siquiera por vía de nota, para que no se ofenda el orgullo aristocrático de otras artes más nobles y remontadas.

FIN DEL TOMO PRIMERO.



ADICIONES Y ERRATAS.

Pág. 103. Debo advertir, sin embargo, que la opinión dominante hoy entre los latinistas, supone que Cicerón fué el plagiario de Cornificio, á quien colocan en la época de Sila. (Vid. el *Manual clásico de literatura latina* de Teuffel, tomo 1, pág. 247 de la edición francesa.)

Pág. 107. Si hemos de creer al antiguo escoliasta *Porphyrion*, la fuente principal de los preceptos del Arte Poética de Horacio fué un libro de Neoptolemo de Páros sobre el mismo asunto.

Pág. 164. Hay una edición crítica, muy estimada, de Séneca el Retórico (por Conrado Bursian, Leipzig, 1857). Véase además la de Kiessling, 1872, que forma parte de la colección Teubner. De las monografías alemanas puede verse un índice en Teuffel. La principal parece ser la de Körber: *Sobre Séneca el Retórico y la Retórica romana de su tiempo* (Marburgo, 1864).

Pág. 12, lín. 3, dice—*el fin*—léase—*al fin.*

Pág. 36, línea 9, dice—*imiten*—léase—*imitar.*

Pág. 49, lín. 16, dice—*ya separadas, ya juntas*—léase—*ya separados, ya juntos.*

Pág. 60, lín. 16, dice—*y no por índole depravada*—léase—*y ser producido no por índole depravada.*

Pág. 70, lín. 19, sobra el adverbio *además.*

Idem, lín. 23, dice—*Además*—léase—*Fuera de esto.*

Pág. 72, lín. 20, dice—*y de lo elevado*—léase—*ó de lo elevado.*

Pág. 89, lín. 12, dice—*de el*—léase—*que el.*

Pág. 90, lín. 11, dice—*la sustancia y la esencia*—léase—*le sustancia y le esencia.*

Pág. 91, lín. 3, dice—πρι—léase—περι.

Pág. 94, línea antepenúltima, dice—*elocuencia*—léase—*elocución.*

Pág. 101, lín. 25, dice—*Valereo*—léase—*Falereo.*

Pág. 105, lín. 20, dice—*se presentan*—léase—*se prestan.*

Pág. 109, lín. 7, falta punto y coma después de *uso.*

Pág. 151, lin. 21, dice—*apetito á*—léase—*apetito de.*
Pág. 158, lin. 26, dice—*á su padre*—léase—*contra su padre.*
Pág. 159, lin. 18, dice—*Ciumerios*—léase—*Cimmerios.*
Pág. 160, lin. 23, falta una coma después de *asiáticas.*
Pág. 175, dice—*inmutables, infalibles*—léase—*inmutable, infalible.*
Pág. 178, lin. 23, dice—*reine*—léase—*reina.*
Pág. 181, lin. 23, dice—*raro*—léase *rara.*
Pág. 187, línea última, sobra la palabra *crítica*
Pág. 188, lin. 10, falta una coma después de *excitar.*
Pág. 191, lin. 3, dice—*nunca*—léase *ninguna.*
Pág. 211, lin. 9, dice—*entendian*—léase *entienden*; y lo mismo más abajo, en la línea 14.
Pág. 217, lin. 31, dice—*y extrinseca*—léase *é intrinseca.*
Pág. 226, lin. 12, dice—*prefiriria*—léase *preferiria.*
Pág. 230, lin. 11, dice—*templado*—léase *templada.*
Pág. 241, lin. 5, dice—*estética*—léase *ética.*
Pág. 248, lin. 3, dice—*Doodwell*—léase *Dodwell.*
Idem, lin. 16, dice—*corrupte elocuentiae*—léase *corruptae eloquentiae.*
Idem, lin. 25, dice—*la diferencia*—léase *la diferencia entre la edad de Quintiliano y la de Tácito, si tiene razón Justo Lipsio.*
Idem, lin. 28, dice—*Doodwell*—léase *Dodwell.*
Pág. 249, lin. 11, sobra una coma después de *arte.*
Pág. 268, lin. 13, dice—*estudio*—léase *estado.*
Pág. 322, lin. 18, dice—*unión*—léase *unidad.*



ÍNDICE.



Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Antonio Pérez Dubrull,
el día 31 *de Agosto*
del año de
1883.



COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

OBRAS PUBLICADAS.

Romancero Espiritual, del Maestro Valdivielso. Un volumen de 400 páginas, con retrato del autor, 120 grabados de adorno y un prólogo del Rdo. P. Miguel Mir, 4 pesetas.

Teatro de D. Adelardo López de Ayala, tomo I: *Un hombre de Estado*, *Los Dos Guzmanes*, *Guerra á muerte*, con una advertencia preliminar de D. Manuel Tamayo. Un volumen de 450 páginas, con retrato del autor, 5 pesetas.

— tomo II: *El Tejado de vidrio*, *El Conde de Castralla*. Un volumen de 384 páginas, 4 pesetas.

— tomo III: *Consuelo*, *Los Comuneros*. Un volumen de 324 páginas, 4 pesetas.

Poesías de Andrés Bello, precedidas de un *estudio biográfico y crítico*, escrito por D. Miguel Antonio Caro, Correspondiente de la Real Academia Española y Director de la Colombiana. Un volumen de LX-336 páginas, con retrato del autor y grabados de adorno, 4 pesetas. (Agotada.)

Obras de D. P. A. de Alarcon. *Novelas cortas*, *El Escándalo*, *Cosas que fueron*, *La Pródiga*: seis tomos, á 4 pesetas uno. —*El Sombrero de tres picos*, 3 pesetas; *La Alpujarra*, 5 pesetas. —*Viajes por España*, 4 pesetas.

Odas, epístolas y tragedias, por D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Un volumen de LXXXVIII-304 páginas, con el retrato del autor y un prólogo del Excmo. Sr. D. Juan Valera, 4 pesetas.

El Solitario y su tiempo, por D. Antonio Cánovas del Castillo. —Dos tomos, con el retrato de D. Serafín Estébanez Calderón, 8 pesetas.

Escenas andaluzas, por D. Serafín Estébanez Calderón (El Solitario). Un volumen de VIII-392 páginas, 4 pesetas.

Ejemplares de tiradas especiales de todos los tomos de la Colección, de 6 á 250 pesetas

EDICIÓN PEQUEÑA DE LUJO

La Perfecta casada, por el Maestro Fr. Luís de León, con el retrato del autor. Un precioso tomito, con tiradas especiales en pergamino, papel china, Japón, hilo, desde 2 á 50 pesetas ejemplar encuadernado.

EN PRENSA.

Derecho internacional, de D. Andrés Bello.

Más viajes por España, por D. P. A. de Alarcon.

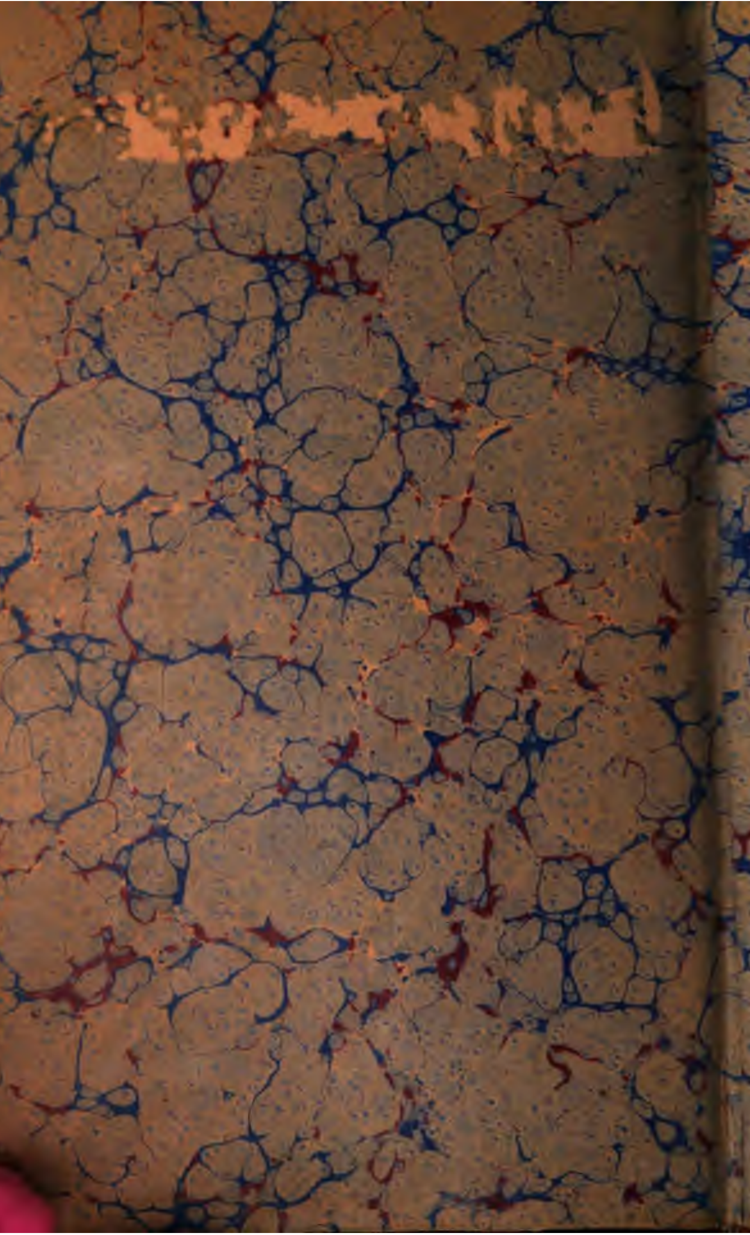
Historia de las ideas estéticas en España, por D. Ma- néndez y Pelayo, tomo I.

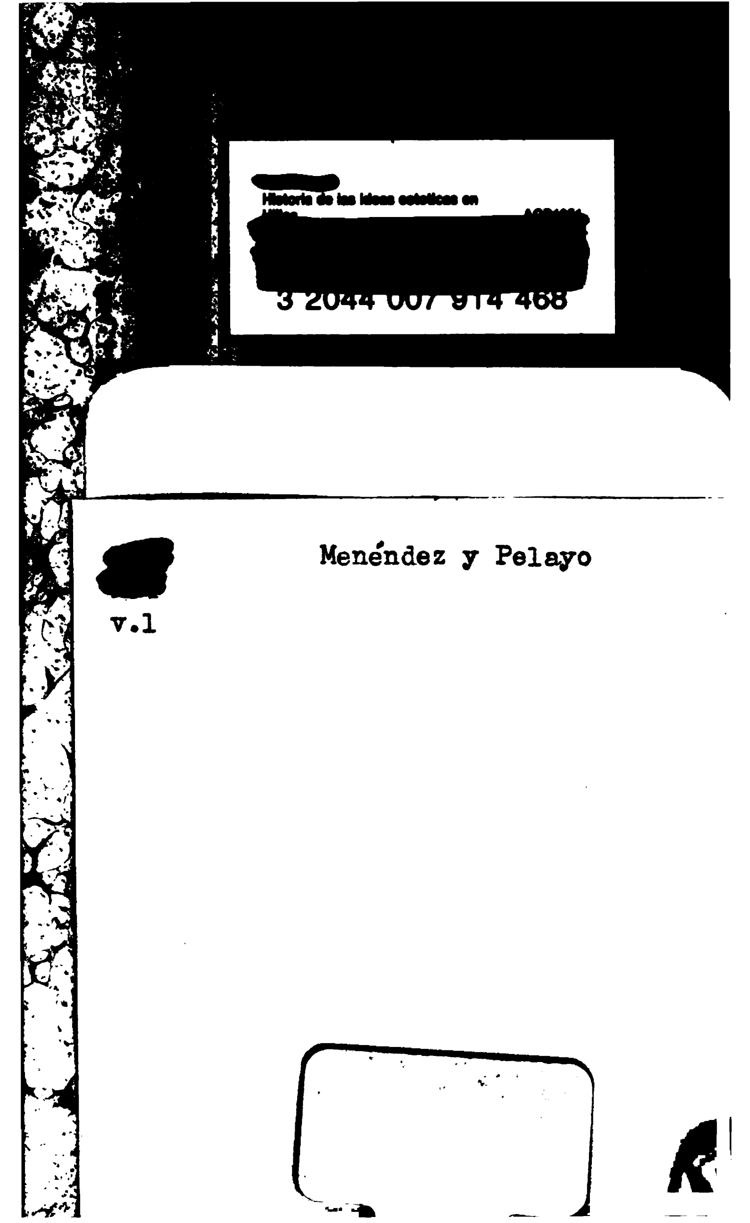
Teatro de D. Adelardo López de Ayala, tomo IV.

Obras de D. José Eusebio Caro.

Los pedidos de ejemplares ó suscriciones se harán ... mente á la librería de D. Mariano Murillo, calle d- ...






[redacted]
Historia de las ideas esteticas en
[redacted]
3 2044 007 914 468
[redacted]
Menéndez y Pelayo
v.1

